

Review of European and American Literature From Ancient Greece to the 18th Century

欧美文学评论选

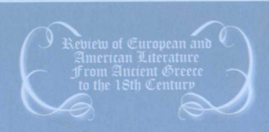
（古代至18世纪）

汪介之 杨莉馨 主编





欧 美 文 学 评 论 选（古代至18世纪）



本书是为高等院校比较文学与世界文学专业、外国语言文学专业提供的辅助教材。选文以对于欧美经典作家作品的评论为主，按照时代、国别和作家生年的顺序排列，分为三卷，第1卷为古代至18世纪，第2卷为19世纪，第3卷为20世纪。全书的着眼点在于为广大学生提高文学评论、文学研究的水平提供具体切实的参照。



在发展得最完美的人类童年时代诞生的古希腊文学，是欧洲文学的开端。从这里开始，经罗马时代、中世纪、文艺复兴、新古典主义时期一直到18世纪，欧洲文学先后为我们贡献了荷马、维吉尔、但丁、塞万提斯、莎士比亚、莫里哀、歌德、卢梭等伟大作家和他们的拥有永久魅力的艺术作品。正是这些作品显示了“经典”所应当具备的高贵品格——“经典”不仅属于过去，而且属于现在和未来。


ISBN 978-7-301-19101-9

9 787301 191019 >

定价：25.00元

南京师范大学研究生核心课程
江苏省优秀研究生课程建设成果

欧美文学评论选

（古代至18世纪）

汪介之　杨莉馨　主编



图书在版编目（CIP）数据

欧美文学评论选．古代至18世纪/汪介之，杨莉馨主编．—北京：北京大学出版社，2011.9

ISBN 978－7－301－19101－9

Ⅰ.①欧…　Ⅱ.①汪…　②杨…　Ⅲ.①文学评论－欧洲－高等学校－教材②文学评论－美洲－高等学校－教材　Ⅳ.①I106

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第119068号

书　　　名：欧美文学评论选（古代至18世纪）
著作责任者：汪介之　杨莉馨　主编
组 稿 编 辑：张　冰
责 任 编 辑：梁　雪
标 准 书 号：ISBN 978－7－301－19101－9/I·2358
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　　址：http://www.pup.com
电 子 邮 箱：zpup@pup.pku.edu.cn
电　　　话：邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62754382
　　　　　　出版部62754962
印　刷　者：河北滦县鑫华书刊印刷厂
经　销　者：新华书店
　　　　　　890毫米×1240毫米　A5　9.125印张　300千字
　　　　　　2011年9月第1版　2011年9月第1次印刷
定　　　价：25.00元

欧美文学评论选

（古代至18世纪）

本卷主持编选：齐宏伟　卢　婧

编选说明

本书是为高等院校“中国语言文学”一级学科所含的比较文学与世界文学专业、“外国语言文学”一级学科所含的各国别(语种)文学专业研究生,以及中文系、外文系本科学生提供的一部学习外国文学史和经典作家作品的辅助教材和教学参考书。

本书选文,包括关于欧美文学经典作家、经典作品的评论,关于文学思潮和流派的研究,关于特定文学—思想文化运动和文学精神的评说等,以经典作家作品的评论为主。各类选文,均为有一定代表性、一定影响或一定特色的论文或专题著作的片断。

全部选文,根据各篇研究和评论文字所涉及的对象,按照时代、国别和作家生年的顺序排列,分为三卷,第1卷为古代至18世纪,第2卷为19世纪,第3卷为20世纪。

为有别于“西方文论选”或“西方文艺理论名著选编”类的书籍,凡不属于研究具体作家作品的文学理论著述,本书一般不予收录。这是由于本书的着眼点在于文学批评,在于为广大学生和读者提高文学评论的写作能力、提高文学研究的水平,提供可资借鉴的具体切实的参照。

书中所选各篇文字中的外国作家姓名、作品名称、作品中的人物姓名及地名等,均尽量按《中国大百科全书》的标准译法作了统一处理。为了保持体例上的统一,所有选文的注释一律调整为脚注;出于节省篇幅的考虑,略去了少数篇幅过长的或一般常识性的注释。但由于各篇选文(及译文)分别发表于不同年代,其注释体例千差万别,相关信息并非都很完整,因此在收入本书时,尽管编选者努力做了调整,仍然难以完全统一。各篇选文的标题,基本上保持原样,仅对个别标题作了微调;选自专题著作的片断文字,凡原先只有序号而无小标题的,则由编者加列标题。

本书的编选,由北京大学英美文学专家刘意青教授、华东师范大学俄罗斯文学专家王智量教授、南京大学法国文学及中法文学关系研究

专家钱林森教授担任学术顾问。参加编选工作的，有南京大学、南开大学、浙江大学、四川大学、北京师范大学、华中师范大学、南京师范大学等国内高校长期从事比较文学与世界文学教学和研究的专业教师。编选者谨在此向各篇选文的作者、译者表示由衷的感谢！

本书作为江苏省优秀研究生课程、南京师范大学研究生核心课程建设的成果之一，从创意、编选到出版，都得到了江苏省教育厅、南京师范大学研究生部、南京师范大学文学院领导的支持和关心，编选者也向他们一并致谢！

2010 年 7 月

目　　录

《希腊古典神话》译者前言

曹乃云

《希腊古典神话》反映了古希腊从公元前11世纪到9世纪被人们习称为“荷马时代”的那段历史中的社会生活面貌，赞颂了古希腊人民的智慧和创造。它以丰富的想象和精彩生动的情节把人们带入群岛环绕、海陆交错的爱琴海区域的古代文明。

美丽的希腊半岛东临爱琴海，西通爱奥尼亚，北穿赫勒持滂海峡（即达达尼尔海峡）人普罗彭提斯海（即马尔马拉海）。希腊半岛三面环洋，与它相邻的爱琴海中星罗棋布的四百八十多座岛屿则犹如遍洒海面的玉石玛瑙，爱琴海的山山水水孕育了灿烂的希腊文化。《希腊古典神话》就诞生其中。

古希腊人的神的意识

希腊人在古时候的神的意识其实源于人类蛮荒时期对大自然的朦胧认识。在古希腊人的想象中，曾有一个神创造了世界，创造了人类。这个神统管天空、人间和地狱，主宰过去、现在和未来。人们对他崇敬如父。显然，其中已经打上了父系社会的原始烙印。

后来，古希腊人从多姿多彩的社会生活中逐步形成了一个为数众多的神组成的谱系。神成为有生命行为的实体，被分作男女两大性别。在迷幻般的自然力量和生命现象的铁幕背后，神被赋予人的禀性。希腊诗人荷马给人类留下了两卷历史巨著《伊利亚特》和《奥德修纪》。他的书中出现了一批神，每一个神都有分管名下的具体任务，各司其责。不过，荷马式的神的谱系已经是人类在其漫长发展过程中认识逐渐积累的结果。

按照这种认识，希腊众神是一群超人的物体。他们被划分成不同的等级，享有不同的威仪，俨然生活在一个等级森严的国度中。众神虽然统治着自然和人类，却也像人类一样需要膳食、饮料、休息、睡觉。他

们具有人类的感情、人类的习俗、人类的优点和缺点。他们饮用玉液琼浆,他们餐食长生不老的物品。这些食品和饮料可以让众神与天地齐寿,让他们从此脱离生命的自然羁绊,进入人类生活中最高的幻想境界,令人羡慕不已。然而,众神的生活不过是人类给自己构思的一架永动机。

在古希腊人的想象里,诸神善知过去和未来,是万能而又无敌的。可是,智慧和权力对不同的神说来又是各不相同的。诸神都有智慧和权力的极限和局限。尽管他们都应该是一批"脱离烦恼"的活体,却又都像人类一样担受着忧愁和苦恼。从外形上看,他们似乎也像是人,只是他们比普通人更漂亮、更高贵。当然,他们中间也不乏许多高大如山的巨人。他们的血液和女神的乳汁都比普通人的液汁更珍贵,可以让凡人顿时成神。有时候,诸神也向人类显现真身真貌。他们变作熟人的形象,或者托梦于人,向人类阐述神意,甚至显示奇迹。

古希腊的神国实际上是荷马时代人类骑士社会制度的缩影。宙斯处于神国的顶峰。他召集众神举行隆重的会议,俨然如同人间国王召集贵族或文武大臣开会一样。宙斯的个人意志超越一切,可是他也常常遭到旁路诸神、尤其是与会诸神的非议甚至反对。因此,宙斯的愿望和意志都受到环境的局限,他必须服从命运的威力。命运的威力规范着世界的一切流程。命运,就是没有被古希腊人认识的社会发展的客观规律。

古希腊人的想象犹如给脱缰的野马插上了翅膀。他们把国内的最高山脉,即奥林匹斯变成众神居住和生活的洞天福地。艺术的火神赫淮斯托斯为他们建造了城堡和宫殿。一批职位低微的神在那里承担必要的劳务:时序女神看管各道大门,兼职喂养天上神马;雨虹女神伊里斯执行传递信息的使者之职;永恒的青春女神赫柏给众神斟倒长生不老的玉液琼浆;而九位掌管艺术和知识的缪斯女神在饮餐期间给就席的诸神歌唱助兴;安详的司美女神舞蹈其间。好一幅歌舞升平的天上胜景。

在荷马时代,人们跟由他们亲自创造的众神自由相处、和睦相往。神呈现了全面的世人品性和气质,因此,人们很难对他们表示特别的虔诚和敬畏。相反,有时候这一位或者那一位神没有允诺凡人的愿望,凡人还会恼恨他们;凡人对神表示敬意的外在形式一般都局限在祈祷、发

愿、洁净灵魂、抵偿罪恶、祭供和捐赠圣洁礼物等方面。古希腊人在每一个重大的生活举措面前几乎都习惯于向神恳求祷告,借以实现自己的愿望。举办这类活动时,古希腊人通常光着脑袋,站立在表示神所在的庙宇或圣林前大声地朗诵祷文。当然,凡人在祷告前必须以净水洗手,浇洒圣水,头戴花环,手上擎拿几根裹扎羊毛的树枝。等到这一切准备停当,他们就在神像圣地前简短地表示请求和愿望。感谢的祷告很少举行。

宣立誓愿是另一种祷告的形式,那是人们对神答应承担相应的义务。只要他们的请求得到满足,他们会向神祭供丰富的牺牲或者敬献昂贵的礼物。为此,人们可以请求神对敌人或者恶人施加惩罚。这类祷告往往呈现咒语甚至咒骂的形式。

本来,祭供是对神提供服务的标志。祭供分血腥和非血腥两类。最常见的做法是在有关的神的祭坛前摆设宰杀的牛、羊或者肥猪。为了添加节庆的浓烈气氛,人们常常祭供大宗的牲口。古希腊人把这样的祭供称作百牲大祭。非血腥祭供是指浇祭饮料,祭供糕饼、水果,燃点乳香。献的祭物都是名贵的装饰品,供摆在寺庙或者安放在神永远居住的地方。有的寺庙设立自己的珍宝馆,用于珍藏宝贵的献祭物。在荷马时代,给神提供服务或者礼拜活动都是由祭司进行的。当然,希腊的国王或族长都可以领导这类活动。

按照古人的认识,神是通过信号向人类阐述自己意愿的。因此,它要求祭司善解神意,能够破译信号,从中获悉信息。古希腊人对鸟儿的飞行和天空中的种种自然现象给予高度的重视,希望从中认识神的指示本意,从而揭示未来祸福。

祭供现场的实际反应是详示未来的又一种依据。这取决于祭供牲口的内脏具备何种特性,并依据祭供时的某些自然现象和环境反应。在战争时期,人们尤其注重对神意的观察和研究。所以,古希腊的军队中从来不会缺少善观天意的预言家。人类实在难以抗拒大自然的威力。

必须指出,希腊神话的丰富想象对罗马神话乃至罗马宗教都具有引导和深化的影响。古罗马人原来是一个农耕民族。农民是喜爱简洁和单纯的。因此,罗马宗教在其想象艺术中显得朴实无华。古罗马人具有强烈的法制意识,它无疑会折射并且反映到宗教生活中去。古罗

马人原先十分注重对宗教义务的内在联系的分析,注重宗教和宗教义务的确切定义。他们的祷告具有固定的仪式和条文。人们对之十分虔诚和畏惧,祭供也完全按照明确规定的章程进行。直到古希腊人的宗教广泛影响古罗马宗教时,古罗马人才向自身的宗教观念敞开了想象的心扉。他们除了接受古希腊人的文化以外,也几乎全盘接受了古希腊的宗教和神话。结果,罗马神话完全丧失了古罗马式的特点,只在相应的神祇头上保留了系统而又古老的罗马称谓。古代的罗马人原先给生活中每一个活动和现象都确立了一位主管的神。这类神随着民族文化的观念转变而功成身退,只留下亚奴斯算作例外。亚奴斯是罗马众神谱系中家宅和年岁的门槛神,执掌事物的开始和结束。亚奴斯神长着两颗脑袋,一张脸面向过去,一张脸面向未来。面向过去的脸苍白衰老,面向未来的脸透现着无限的青春活力。他也主管战争与和平。在战争期间,罗马的亚奴斯庙的庙门始终开启着,从不闭锁;而在和平时期,他的庙门始终关闭着,从不开启。古罗马的历史几乎是一部闪烁着刀光剑影的战争史。因此,亚奴斯庙门关闭的时机是很少的。这就不难理解,为什么表示家庭和国家的守护神拉瑞斯和珀那忒斯在罗马显示了如此巨大的作用。这是民心所向的反映。

古老而又美丽的希腊神话

古希腊的神的世界具有明确而又固定的等级制度。这类森严的等级制度来源于众神的产生过程。它除了显示希腊民族的智慧,在人类文化史上也具有重大的史学、美学和哲学价值。

在古希腊人的意识里,世界在开创和形成以前呈现了一片混沌的迷茫状态。人们利用语言的本意把它称作卡俄斯,说它是最古老的神。卡俄斯张着空空大口,是广阔无垠的空间。人们想象它是天然状态的集合体,而后来世界上存在的全部内容在当时都处于萌芽时期,相互之间处于一种毫无规则的排列状态。卡俄斯神是英语中 Chaos,西班牙语中 Caos,德语中 das Chaos 的语言符号。《德汉词典 · Deutsch—Chinesisches Wörterbuch》词的本意为:①[神]混沌(天地开辟前的世界);②混乱,骚乱,乱七八糟,杂乱无章(见词典 241 页注释)。由此,人们即能看出,希腊神话是人类意识和语言的产物,是色彩浓郁而又内容精彩的文化现象,具有丰富想象力。

希腊神话的发展脉络是这样的：

卡俄斯恰如一座原始天尊神。他具备生命的繁衍能力，于是生下了大地女神该亚、爱神厄洛斯，生下了黑暗和黑夜女神厄瑞玻斯和尼克斯。从此以后，神的家族香火鼎盛，呈现蓬蓬勃勃的发展形势。大地女神该亚生天神乌拉诺斯，生下夜空繁星、高山和海洋。不期天神乌拉诺斯既是大地女神该亚的儿子，又是大地女神的丈夫。而黑暗和黑夜女神则分别生下太空神以太和光明神。黑夜女神后来又成了死神、睡神、苍老神和苦恼神的母亲。

天神乌拉诺斯跟大地女神结合，生下十二位提坦神。他们是六男六女的巨人物体。六个男提坦神为：俄刻阿诺斯，科俄斯，许珀里翁，克洛诺斯，克赖伊俄斯和伊阿珀托斯；六个女提坦神为：忒提斯，福柏，忒伊亚，瑞亚，摩涅莫绪涅和忒弥斯。

俄刻阿诺斯是世界大洋神。按照古老的传说，天神乌拉诺斯与该亚的儿子俄刻阿诺斯从四面八方包围了地表面。俄刻阿诺斯跟妹妹忒提斯匹配成婚，生下了三千个海洋女神以及一切水源和河流。三千个海洋女神统称俄刻阿尼得斯。科俄斯和福柏成了勒托的生身父母。勒托与宙斯生阿波罗和阿耳忒弥斯，即太阳神和月亮女神。许珀里翁和忒伊亚婚配，生下赫利俄斯、塞勒涅和厄俄斯。克洛诺斯和瑞亚是奥林匹斯众神的父母亲。

赫利俄斯是原来的太阳神。他每天乘坐光芒万丈的金车从俄刻阿诺斯中跳跃而出，登上天空。到了傍晚，他再重新返归俄刻阿诺斯休息。他的妹妹塞勒涅是月亮女神，厄俄斯是曙光女神。

克赖伊俄斯与海洋女儿欧律比婚配，生下天上的星儿和陆上的风儿。伊阿珀托斯娶大海女儿克吕墨涅为妻，生下阿特拉斯、普罗米修斯和厄庇墨诺斯。摩涅莫绪涅是记忆女神，生了九个女儿，取名缪斯，是文艺和科学女神的通称。忒弥斯是掌管法律和正义的女神。

克洛诺斯和瑞亚的孩子有哈得斯、波塞冬、宙斯、赫斯提、得墨忒耳和赫拉。乌拉诺斯和该亚除了生有十二个提坦神以外还生下三个库克罗普斯巨人。三个巨人儿子的名字分别叫做勃隆忒斯、斯忒洛珀斯和阿尔盖斯。他们在额间长着一只圆圆的转动着的眼睛，专门为宙斯制造闪电。诗人荷马描述的库克罗普斯人是一个巨人族第，他们没有文化，吞吃生人，从不敬畏神。据说，这个野蛮的食人民族住在西方天尽

头的一座海岛上。该亚生下库克罗普斯以后又生了三个儿子,统称赫卡同舍埃伦,都是长着一百只手的勇士。

乌拉诺斯却仇视自己的儿子。他痛恨提坦神、库克罗普斯巨人和赫卡同舍埃伦。乌拉诺斯甚至想迫使这批孩子重新挤入母腹。该亚十分愤怒,她唆使最小的儿子克洛诺斯用镰刀把父亲切斩致残。父亲受了刀伤,鲜血四溅,从溅飞的血液中产生了复仇女神。复仇女神在大地上游荡,她们密切地注视着人间一切违反自然秩序的越轨行为。除此以外,她们还在地府执掌惩罚。

乌拉诺斯的血中还生出了巨人、梣树女仙等。人们从粗壮的梣树中制造了杀人的投枪。乌拉诺斯濒临死亡时曾经预言,说克洛诺斯将丧身在自己儿子手上。克洛诺斯畏惧预言,便把自己的孩子生下以后统统吞咽下肚,只有幼子宙斯例外。母亲瑞亚在克里特岛生下宙斯,把儿子立即藏匿在山洞里,然后用襁褓包裹一块石头,把石头交给克洛诺斯。克洛诺斯不知就里,像往常一样把石头吞吃下去。

宙斯吮吸山羊阿尔泰玛亚的羊奶长大。后来,他迫使父亲把吞食的孩子重新呕吐出来。宙斯把克洛诺斯吐出来的石头树立在特尔斐,用于象征人类。接着,他又联合兄弟姐妹,一起对父亲展开了激烈的斗争。提坦神立即分作两派:俄刻阿诺斯、忒弥斯和摩涅莫绪涅支持宙斯,其他的提坦神都站在克洛诺斯一边。激战的双方抢占山头,分别站在奥林匹斯和奥蒂尔斯山顶,相互对峙着,抗争十年,不分胜负。

宙斯听从地母该亚的建议,解放了库克罗普斯人和赫卡同舍埃伦。他们都是被克洛诺斯塞进该亚母腹的。众神一起努力,终于制服了克洛诺斯和他的提坦盟友。宙斯把他的对手一直送进塔耳塔洛斯地狱,那是地府中最深远、最黑暗的地方。他把对手们关进地狱,让赫卡同舍埃伦担任看守。

按照罗马神话传说,克洛诺斯逃到意大利地界,在那里成了果实神萨图恩,执掌为民造福的权柄。他的节日被称作农神节。农神节在冬至前后,罗马人纵情欢庆,奴仆和长工们停下劳动,受到主人的殷勤招待。

宙斯在确立世界新秩序前,还经历了一系列的斗争和考验。首先对他发难的是该亚的儿子堤丰。堤丰是喷吐烟雾的妖怪,状如恶龙。当年,该亚在为儿子们遭受失败而十分愤怒时生下了这位妖儿。宙斯

与之展开了艰苦的战斗。最后,他用闪电把妖怪送入塔耳塔洛斯地狱。据另一则传说,宙斯端起火山挨得纳朝堤丰投掷过去。山石震动激烈,直到今天还在喷吐火焰。

巨人们奋起反抗宙斯。在造型艺术中,巨人们被描绘成摆弄着蛇尾的高大物体。他们朝天空投掷山岩巨石和燃烧的树木。宙斯向他们回掷电闪。直到赫拉克勒斯用神箭帮助战斗,宙斯才制服巨人,赢得了战争。

宙斯摆脱困境以后便和兄弟波塞冬以及哈得斯共同瓜分世界的统治权。结果,宙斯主管天空,波塞冬管海洋,哈得斯在地府当冥王。宙斯管辖着奥林匹斯的各座宫殿。波塞冬的深海金宫就在爱琴海的攸俾阿岛的海岸旁。他跟妻子安菲特里特生活在一起。妻子是海神涅柔斯的女儿。跟波塞冬一起生活的还有儿子特里同以及涅柔斯的其他女儿们。特里同的下半身像鱼,他拥有一只用于吹奏的海螺壳。他能用海螺壳吹奏传遍世界的乐声。乐声穿云裂石,可以兴风作浪,又可以使风浪平息。哈得斯自然居住在地府。

希腊神话产生的文化基因

人类生活在无边无际的空间和时间内,生命受着自然规律的约束。人们把时间分为过去、现在和未来三大段,又把空间分作天堂、陆地和地府三大块。空间和时间组成反映生命活动的坐标。他们以空间的地面和时间的现在为生命活动的基础,努力追求永恒的未来,追求位列天堂的美好生活。不过,人类几乎在其初期就经受着灵魂在生命结束以后何处去的疑问的折磨。他们以模糊的观念建立了脱离人体的灵魂理论,绘制了一幅幅阴森而又可怕的地狱图景。当时,希腊人普遍地相信死者的灵魂附着在落葬后的尸体一旁,所以就给死者安置许多殉葬物品。殉葬物品通常是食物和饮料,贵重的首饰,家具,武器,衣服,书籍。不少殉葬物品被置放在罐内。殉葬的目的很明确,死者生前乐意使用的物品应该供他们死后继续使用。他们认为死亡并不表示生命的结束,而是生命气息,亦即灵魂调换了一处存在的地方。生前富有的人,死后就会得到很多的殉葬品。今天,人们在诸多的帝王墓穴中发掘了无数珠宝,出土了当年许多日常用品和首饰,便是有力的佐证。

随着时间的推移,人们的观念也在不断地改变。后来,人们认为死

者的灵魂不在死者的坟墓里,而是统一集中在地下深处的某一王国内。荷马诗歌就已经详尽地反映了这类想象。人们感到生命结束以后的图景十分暗淡,精神十分悲伤,认为灵魂离开人的躯壳以后会丧失一切意识,丧失对尘世生活和欢乐的任何记忆。灵魂只有享用了动物血以后才能恢复对从前生活的意识。因此,人们在祭祀死者时常常把宰杀后的动物血滴洒在地上。

不难看出,希腊神话中的英雄千方百计地牵系着世俗的生活。他们悲叹人生短暂,抱怨生活中的无数折磨和苦难。大英雄阿喀琉斯在地府时的一番话富于当时的时代特色。他在冥界受到奥德修斯的帮助,终于恢复了记忆。回想昔日叱咤风云的战斗岁月,他无限悲痛地自白:"我宁愿在阳间活着当长工,也不愿死去统治整个阴间世界。"这哪里还是一个死者的语言?

荷马史诗发挥了丰富的想象,据其认为在大地的深处有一个死者的王国。正如天空离开地球无限遥远一样,在离开地球无限遥远的另一个地方是塔耳塔洛斯地狱,那里关押着提坦巨人。步入地狱的洞口位于地球的西方极点,在俄刻阿诺斯的另一面。那里是永远黑暗的基米里人居住的迷雾王国。国内长着白杨和垂柳。珀耳塞福涅的圣林就在这个王国。圣林中间有一个黑咕隆咚的洞口,那就是传说中进入地府的起点。据说人们后来又知道了几个进入冥府的通道和途径,而且正如民间谚语"条条大道通罗马"一样,到处都有进入地府的路途。例如许多通向地下深处的洞穴,显得阴森可怕,希腊人认为它们都是通向冥王哈得斯的便道。罗马民族的先祖埃涅阿斯是个众说纷纭的人物,相传他在意大利地区库米附近的阿佛纳斯湖旁找到一个前往阴司的地道。他径直走了下去,准备聆听已故父亲对他未来命运的预言。

人类顺着想象的意识流,让死者的灵魂首先进入一座陌生的前厅,厅前是一块草地,草地上长满了为死者栽种的常春花。所谓的地府原来是指阳世和阴间的黑暗区域,区内流动几条冥河。死者进入冥界后必须穿越的第一条河叫阿刻戎,船夫卡隆在此摆渡亡灵去冥府。为此,他可以得到一个欧北尔的渡资。那是希腊当年的小银币,人们常让死者衔在口中。那是免得空手见冥王的意思。

冥界的第二条河流名叫库奇托斯,是一条引人悲伤的鬼河。再往下就是忘川勒忒,亡灵喝了勒忒河的河水以后就会忘掉过去的一切,尤

其忘掉尘世间的一切欢乐，所以它叫做忘川。此外，阴间还流动着菲律弗勒格通河以及斯提克斯河。菲律弗勒格通意为“闪烁火花”，而斯提克斯则表示“令人憎恨”的意思。诸神常常对着斯提克斯河宣立誓言。他们一旦食言，他们的身子就会逾越斯提克斯河，从而失去长生不老的神的资格。神话啊，那是典型的人话！

除了认为对着斯提克斯河起誓是诸神宣立的最大誓言外，古希腊人还设计出一条看守冥河阿刻戎的地狱恶狗刻耳柏洛斯。刻耳柏洛斯长着三颗脑袋，脑袋分别像狮子、狼和狗。它的尾巴像蛇，蓬乱的狗毛犹如蠕动的毒蛇。刻耳柏洛斯摇动尾巴，迎接每一个过来的亡灵，却从不让任何人翻转回去。

古希腊人认为死者的灵魂是一团虚无飘渺的阴影。灵魂没有语言，没有意识，是一团气，飘荡在地府。灵魂的生活是极其单调、毫无乐趣可言的。而据另一种具有坚强的忍耐力，可以忍受种种惩罚。

在古时候，希腊人还没有形成后来的人所持的恩怨报应的观念。而且，类似冥王弥诺斯、拉达曼堤斯和埃阿科斯执掌法庭、审判鬼魂的传说也是后来人的发明。按照这类设想，善良人的灵魂进入厄利斯翁岛屿。那是一个欢乐的地方，死者在那里过着幸福的生活。恶人正好相反，他们的灵魂进入塔耳塔洛斯地狱那个永远遭受折磨的地方。还有一批不好不坏的人，他们的灵魂游荡在生长常春花的草地上，找不到一处安宁的归宿。

塔耳塔洛斯地狱里除了拘禁提坦神以外还关押着一批罪大恶极的坏人。他们在阳世做尽了坏事，到了阴司以后领受永远的惩罚。坦塔罗斯首当其冲。他被判处忍受无限的饥渴。从前，在尘世生活期间，诸神视坦塔罗斯为上宾，邀请他一同进餐。坦塔罗斯却配不上这份殊荣：他向凡人透露了神的秘密，从诸神的餐桌上偷盗玉液琼浆和长生不老的食品，甚至还把偷盗的物品分发给自己的朋友。坦塔罗斯骄傲自大，不可一世。为了考验诸神到底能否洞察一切、知晓一切，他趁邀请诸神进餐的机会，竟然把自己的儿子杀掉，烧烤成菜，端上餐桌。诸神发现了他的残忍和卑鄙，于是让他的儿子重新恢复生命，而坦塔罗斯却必须在地府抵偿他的罪孽。他被罚站在一池湖水中间，湖水浸到他的下巴，他的头顶上悬挂着鲜甜可口的水果。可是这一切都不能让他解渴止饿。当他举手想摘水果时，水果随着树枝倏忽一声飞了上去；当他张开

干渴的嘴唇想喝湖水时，湖水突然从下巴前消失了。不仅如此，他的头顶上空还荡着一块山岩巨石。巨石摇摇欲坠，随时有砸落下来的危险。坦塔罗斯饥渴交加，整天还提心吊胆地防备着天空的滚石。他度日如年，给希腊人留下了“坦塔罗斯的折磨”的成语和口头禅。

科林斯的国王西绪福斯是一位暴君。他十分奸诈，甚至骗过了诸神和死亡。为此，他被罚在阴司受折磨。他必须把一块沉重的花岗岩推上山顶。可是，每当他精疲力竭地把山石推到山顶时，石块又嘟的一声滚落回去。西绪福斯只得再打精神，重新开始艰苦的劳动。这样的折磨周而复始，永无止境。今天，希腊人把任何徒劳的努力统统称作“西绪福斯的劳动”。

伊克西翁是拉庇泰国王，统治一个传说众多的民族。国王爱上了女神赫拉，所以在冥府接受惩罚，被捆绑在永不停转的车轮上。拉庇泰的另一位国王珀埃律拖斯也犯下了类似的罪行。他在妻子死后曾经图谋劫持阴司女神珀耳塞福涅。最后，他也被捆绑起来，遭到几乎跟坦塔罗斯同样的惩罚。他被安置在餐桌旁，桌上摆放着山珍海味。可是站立一旁的复仇女神却阻碍他享受任何的食品。他的头顶上也悬着一块巨石，巨石随时都有掉落下来的威胁。

该亚的儿子提堤俄斯追求阿波罗和阿耳忒弥斯的母亲勒托。他被绑在地府，飞鹰永不停息地扑食他的肝脏，被撕裂的肝区又不断地重新痊愈。提堤俄斯像普罗米修斯一样受尽了痛苦的折磨。

希腊国王达那俄斯的一群女儿，统称达那伊得斯。她们必须违心地服从双方父亲的旨意跟国王埃古普托斯的儿子们结婚。新婚夜晚，新娘们除了许珀耳涅斯特拉以外统统都把自己的丈夫一刀杀死。为此，她们在阴司接受惩罚，必须不停地舀水装进水桶，直到装满水桶为止。可是水桶却是永远装不满的，因为水桶底是漏的。希腊人直到今天还把繁重而又徒然的劳动称作“达那伊得斯劳动”。

当然，地府也是歌手俄耳甫斯传说的发源地。俄耳甫斯的歌声穿云裂石，任何力量都难以抵挡它的魅力，甚至连树林和岩石都侧耳倾听，河水停止流动，野兽也驯服地驻足不前。可惜他的妻子欧律狄刻中道离异，死了。俄耳甫斯赶到冥界，准备恳请冥王放还妻子欧律狄刻。俄耳甫斯的歌声如怨如诉，悲悲戚戚，终于感动了冥王哈得斯和冥后珀耳塞福涅，连心冷如冰的复仇女神也第一回洒下了同情的眼泪。俄耳

甫斯获准带妻子返回阳间，只是不准他在离开冥府的途中回头看望妻子。俄耳甫斯不能控制自己渴望的心情，还没有步出地府的大门，便迫不及待地回过头去。不料妻子欧律狄刻倏忽一声，重新坠落地狱，从此再也无法返回阳世了。

人们把社会生活的万般恩怨摇纺成万般色彩的艺术丝线，然后开动想象的织机，编织了一幅幅充满想象甚至无法想象的神奇图案。这里孕育着人类的智慧，抛洒着人类苦难的泪水。从这一层意义上讲，《希腊古典神话》不愧是伟大的文学创作。

《希腊古典神话》是伟大的文学创作

希腊神话的产生和发展经历了漫长的岁月。它是多种民族的多种思想和多门语言共同熔炼而成的丰富的文化遗产。马克思在《政治经济学批判》导言中指出："任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。"①而恩格斯曾在《家庭、私有制和国家的起源》中列举古希腊人在史前各文化阶段的成就和发明，他在最后还提到"荷马的史诗以及全部神话——这就是希腊人由野蛮时代带入文明时代的主要遗产"②。当然，希腊神话在诞生千百年以后仍然只是民间口头演唱的题材。荷马史诗中增加了许多关于公元前几千年希腊流行的原始宗教的详细记录，使得希腊神话从此以后素享"希腊圣经"的盛名。必须指出，希腊神话毕竟不同于宗教式的《圣经》。它是具有浓厚的浪漫主义色彩、并且打上现实主义时代烙印的伟大的文学创作。德国诗人古斯塔夫·施瓦布（1792—1850）正是在前人的基础上重新整理、挖掘，并最后创作了《希腊古典神话》。

古斯塔夫·施瓦布生于德国符腾堡宫廷官员家庭，曾担任弗里德里希·席勒的教师。他结识乌兰德、歌德、沙米索、霍夫曼等一代名流，担任过牧师、编辑以及高级中学教师，1847 年获神学博士学位。施瓦布致力于挖掘和整理古代文化遗产，曾出版《美好的故事和传说集》、《德国民间话本》和《希腊古典神话》。另外，他还写有《博登湖上的骑士》等。

---

① 《马克思恩格斯选集》第 2 卷，第 113 页。

② 同上书，第 4 卷，第 22 页。

跟历史上,尤其跟亚洲历史上许多作品致力于大规模的造神运动相反,希腊神话的特点之一便是神仙凡人化。

希腊神话的众神几乎来自于全部的自然现象,例如太阳神,月亮神,风神,星神,山神,海神,树神,花神,睡神,梦神等等。而许多神又拥有自己的随从,分别组成了各自的活动范围。如太阳神阿波罗执掌神位时,在其面前按朝廷礼仪站立两路神,其中一列为世纪神、年神、月神、日神、小时神,而春神、夏神、秋神、冬神等组成了第二列。这是多么丰富的想象,多么动人的诗情画意!

另有一位睡神,除了把自己的宫殿建筑在深山黑洞之中外,还拥有一批侍从。侍从的名字叫梦儿。众多的梦儿伴随着法力广大、令世人无可抵敌的睡神。古斯塔夫·施瓦布在其创作《希腊古典神话》时挂念着德意志民族的读者,大胆地使用德语给众神命名,如睡神称作斯拉芙,在德语中写作 Schlaf,名词"睡觉"的意思。困意袭人,谁能抵敌?诗人把睡觉这一常见的自然现象加以神化、诗化、拟人化,足见匠心之妙!

印欧语系诸民族的原始宗教主要是自然崇拜,即把自然力量和自然现象人物化,尊奉它们为神,而希腊神话就是叙述这些自然神的故事。可是,无论在荷马史诗或是在施瓦布的《希腊古典神话》中,诸多的文学题材均源于生活而高于生活,成为精致的艺术珍品。这才是文学和诗意的魅力!

《希腊古典神话》除了讴歌大自然,塑造了一个神人共聚的社会以外,还严肃地讨论了人类在社会生活中的伦理道德。直接造成特洛伊战争十年灾难的元凶帕里斯"在无路可循的山谷里放牧"时,突然面临挑选和判断最漂亮女子的任务。"乍一看,他觉得三位神都可以摘取最漂亮女子的桂冠。可是再仔细观察,他原来的判断就开始动摇了。他一会儿觉得这位女子漂亮,过一会儿又转向另一位女子,越看越漂亮,越漂亮越想看。"原来,这三位女子分别是赫拉、雅典娜和阿佛洛狄忒,标志着权力、荣誉和爱情。帕里斯权衡再三,终于沉湎于爱情。他放弃了荣誉,得罪了权力,掀起一场轩然大波,遭致滔天大祸。

当然,人间英雄还常常面临善与恶的选择,面临生与死的选择。大英雄阿喀琉斯宁愿当活人的奴隶,不愿做死人的国王,这也是一种明确的生死观念。至于人,《希腊古典神话》在《普罗米修斯》的故事里叙

述说：

> 普罗米修斯知道大地上孕育着天神的种子，因此就用河水调和黏土，按照天神、亦即世界的主宰模样捏塑成一种形体。他为了让这团泥块具有生命，便借用了动物灵魂中善与恶的两重性格，将它们锁闭在泥团的胸内。从此世界上就有了人。

这段文字生动地描述了创造人的具体过程，告诉读者锁闭在泥团胸内的有“善与恶的两重性格”，是“动物灵魂”所具备的内容。

中国历史上曾有过“人之初，性本善”，还是“人之初，性本恶”的哲学争论，至今尚未有明确的答案。其实，善恶至于人，说到底还是一个时代问题，是时代给予人的烙印。希腊神话则把“善与恶的两重性格”统一地“锁闭在泥团的胸内”，那是又一种古老的哲学思维。

善与恶是人类之所以产生宗教的根本意识，扬善惩恶几乎构成了宗教活动的主要内容。人类把光明的天堂让给善者，让他们插上理想的翅膀，自由飞翔在幸福的王国里；人类把黑暗的地狱交给恶者，让他们戴上惩罚的镣铐，困在苦难的深渊中。于是，在人类的头顶和脚底下形成截然不同的两个世界。人类面临着自身的选择。

《希腊古典神话》给人类社会送上一只潘多拉礼盒，它让“盒内升腾起一股祸害人间的黑烟，黑烟犹如乌云迅速布满了天空，其中有疾病、癫狂、灾难、罪恶、嫉妒、奸淫、偷盗、贪婪等等。种种祸害闪电般地充斥了人间。盒子底部藏着唯一的好礼物，那就是希望。潘多拉听从神之父的建议，趁着希望还没有来到盒口的时候，连忙把盖子重新关上，从此把人们的希望永远锁闭在潘多拉的盒子内”。人间原来是没有希望的。荷马时代的文学经过世世代代多少人的千锤百炼，是古希腊人民集体的创造，天才的结晶。

应该强调指出，希腊神话的核心是以人为本。神话赞美人的美好，痛斥神的邪恶，歌颂劳动，歌颂生活，坚信世人自身的力量。人，就是社会的希望。

选自古斯塔夫·施瓦布：《希腊古典神话》，曹乃云译
南京：译林出版社，2000 年

荷马史诗

经典的普世性与文化阐释的多元性

——从荷马史诗的三个后续文本谈起

张德明

在进入本文的正题之前，我想先明确一下关于经典及其后续文本的概念。

哈罗德·布鲁姆曾提出一项测试经典的"屡试不爽"的古老方法——"不能让人重读的作品算不上经典"。[①] 当代最有影响的意大利作家卡尔维诺对于经典作品也提出过两个类似的定义：其一，一部经典作品是一本每次重读都好像初读那样带来发现的书；其二，一部经典作品是一本即使我们初读也好像是在重温我们以前读过的书。[②] 换言之，经典是那种从来不会耗尽它所要诉说的东西，同时又深深扎根在滋润和养育我们的文化传统中的作品。

那么，经典的这种"无法耗尽性"(exhaustlessness)究竟从何而来？无疑，除了其自身具有的丰富内涵之外，后代诗人和作家对经典的续(这其实是一种特殊形式的阅读或"误读")，在激发经典潜在的文学能量、扩展其隐含的文化意义方面起到了非常重要的作用。借用艾柯的话，任何一部经典又可以说是一个"开放的作品"。[③] 经典不是一个孤立的文本，而是处于一个动态过程，是一种历史的编织物，它是在其不断衍生的后续文本(post - texts)中不断生长、发展和增殖自己，并凸现其普世性的。不同时代、不同民族、不同历史条件下的作家对经典的续写，既可以看作是作为个体的后辈诗人对前辈诗人的"影响的焦虑"的产物，也不可避免地会带上后续者的文化身份意识以及相关的文化上

---

① 哈罗德·布鲁姆：《西方正典》，江宁康译，南京：译林出版社，2005 年，第 21 页。

② 伊塔洛·卡尔维诺：《为什么读经典》，黄灿然、李桂蜜译，南京：译林出版社，2006 年，第3—4 页。

③ 参见安伯特·艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，北京：新星出版社，2005 年。

的“影响的焦虑”,从而使得对经典的阐释和续写变成一个复杂的多元文化互渗(acculturation)过程。因此,对经典后续文本的研究也就涉及经典的普世性和文化阐释的多元性之间的关系,具有了一种超出文学范畴而上升到跨文化交流领域的意义和价值。

众所周知,“对于欧洲文学无论从事何种严肃的研究均须以荷马作为无可避免的起点”。[①] 事实上,从雅典时代以来,对荷马史诗的仿写、续写、重写和改写已经形成一个巨大的话语堆积层。品达、索福克勒斯、贺拉斯、奥维德、维吉尔、塞内加、但丁、查普曼、卡尔德隆、莎士比亚、歌德、丁尼生,直到20世纪的乔伊斯、庞德、斯蒂文斯和沃尔科特等,都对丰富和发展这个欧洲文学的传统经典作出了自己的贡献。要对这些后续作家的后续作品一一进行分析,从一团纠结的乱麻中理出头绪来,既非笔者的功力所逮,也非本文的篇幅能容,我们在这里权且选取19世纪以来三个典型的荷马史诗后续文本作为个案,探讨一下关于经典的普世性与文化阐释的多元性问题。

一、帝国诗人的“偏移式”续写

按照米兰·昆德拉的说法,尤利西斯是“有史以来最伟大的冒险家也是最伟大的思乡者……”[②]无疑,“冒险”和“思乡”是《奥德赛》吸引后世读者的两个主要的兴奋点,也是其普世性得以建立的两个基点,并从中生发出无数的抒情和叙事话语。追寻这些话语诞生的历史脉络和相关作家的“当下”关怀,多少能够窥见多元文化阐释和身份诉求给它们打下的烙印。

我们的讨论先从19世纪英国维多利亚时代开始。1842年,阿尔弗雷德·丁尼生经十年探索、十年磨剑出版了两卷《诗集》,终于获得了经典地位。在这部早期诗集中,引起我们注意的是两首根据荷马史诗改写的抒情诗名作——《食莲人》和《尤利西斯》。

据荷马史诗,奥德修斯(罗马名为“尤利西斯”)在特洛伊战争结束后回国途中,漂泊到了一个名叫洛特法戈伊人(意为“食莲人”)的国土

---

① 约翰·坎尼:《最有价值的阅读:西方视野中的经典》,徐进夫等译,天津教育出版社,2006年,第1页。

② 米兰·昆德拉:《无知》,许钧译,上海译文出版社,2004年,第1页。

上,他的水手吃了岛民送的洛托斯花("忘忧花",或"莲花")后,都不愿意回家了。这个情节在《奥德赛》中,只占了区区22行(卷9:82—104)。[①] 然而,在丁尼生的笔下,这个毫不起眼的小片断被演绎成了一首长达176行的抒情诗《食莲人》(正好是原史诗片断的八倍)。诗人以丰富的想象展开细节的描写,将读者带进一个令人昏昏欲睡的、仿佛永远是下午的小岛,神情忧郁、面容暗淡的食莲人送给水手们的花果,使他们食后沉入了甜蜜的梦境;他们梦见祖国,梦见妻子儿女和奴仆,把生活变成冥想、缅怀和回忆,不愿意再在海上流浪。

借用哈罗德·布鲁姆在《影响的焦虑》中给出的诗的误读的六种"修正比",丁尼生对荷马史诗的上述"误读"似可归入第一种,即"克里纳门"(Clinamen)。按照布鲁姆本人的解释,该术语借自卢克莱修的著作,原意是指原子的偏移,以使宇宙可能发生一种变化。"一个诗人'偏移'他的前驱,即通过偏移式阅读前驱的诗篇,以引起相对于这首诗的'克里纳门'"。[②]《食莲人》正是对荷马的一种偏移式"误读",通过对"食莲人国"这个细节的放大或扩充,史诗中原有的涵义发生了某种微妙的变化,尤利西斯的水手从冒险家和思乡者变成了不愿返乡的食莲人。丁尼生巧妙地用第一人称"我们"虚构了水手们的"合唱曲",让读者将自己认同于古希腊的水手,对人间苦难发出强烈的指控,对诸神表示怀疑和反叛,并将它上升到某种哲学高度:

> *万物都有休息,为什么唯独我们——/万物之灵,却注定要/不住地辛劳,不停地呻吟,/从悲痛投入悲痛,从苦恼投入苦恼;/永不收拢双翅,/永远漂泊不止,/永不把眉头浸入神圣香甜的睡梦;/……*[③]

众所周知,西方近代史上堪与希腊—罗马帝国媲美的是大不列颠帝国,在维多利亚女王统治期间(1837—1901),英国完成了从传统的农业国向工业国的转型,成为"世界工厂"和当时世界上最富有、最繁荣的

---

① 荷马:《奥德赛》,罗念生、王焕生译,北京:人民文学出版社,1997年,第173—174页。

② 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,南京:江苏教育出版社,2006年,第14页。

③ 飞白:《英国维多利亚时代诗选》,长沙:湖南人民出版社,1985年,第2页。

国家。但是，这个帝国内部也酝酿着巨大的危机：一方面，贫富之间的巨大鸿沟随时都可能演变为大规模的社会动乱；另一方面，维多利亚时代自然科学的进展也正在消解着传统的秩序和价值观，“宇宙的真实不断揭露，地质学家用锤子敲碎了《创世记》的纪年，天文学家把人的视野一直推向星系，千余年来基督教的信仰遇到了危机，传统的生活结构与秩序纷纷崩坏，给人造成的感觉是地基在陷落，大陆在漂移。”[①]于是，我们明白，尤利西斯的水手之所以不愿意回家，其根本原因与其说是由于他们食用了莲花果，不如说是因为他们的价值观发生了某种“偏移”。

不过，《食莲人》表现的只是时代“偏移”的一个方面。不要忘记，维多利亚时代的英国也是当时欧洲最强大的殖民帝国。大不列颠的产品远销世界各地，皇家海军的军舰游弋在地球表面80%以上的洋面上，从加勒比海到马来群岛，乃至远东的中华帝国都处在“日不落帝国”强权的威慑下。作为一名帝国诗人，丁尼生似乎并没有忘记自己“当下的”责任，即用他的诗篇来激发和唤起他的同胞的永恒探索和冒险的精神。他在同一时期创作的另一首名诗《尤利西斯》将这种精神表现得淋漓尽致。诗篇描写尤利西斯回到家乡伊塔卡多年以后，因不安于无所作为的生存状态，决心抛弃炉火边的安宁生活，再次召集旧部，出海远航。读过荷马史诗的读者都知道，《奥德赛》中并无此情节，它只写到尤利西斯返家与妻儿团圆为止。但这个情节也并非丁尼生首创。但丁在《神曲·地狱篇》(第26歌:90—142)[②]中，早已讲到了尤利西斯的最后一次航行，以及他最后丧命的经过。不过，按照博尔赫斯的说法，这个情节在《神曲》中，只不过是作者的“离题话”和一个“修饰性的插曲”，[③]且整个叙事停留在对事件过程的描述上。而在《尤利西斯》中，丁尼生舍弃了表面的情节因素，将重点放在对人物深层心理的开掘上。诗人截取了他想象中的尤利西斯离家前对儿子及自己的旧部所说的一番话，以戏剧独白体的方式，表现了这位西方历史上最伟大的冒险家的精神气质。可以明显

---

① 飞白：《英国维多利亚时代诗选》，长沙：湖南人民出版社，1985年，第6页。

② Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Volume I, Inferrno, with an Introduction by Allen Mandellbaum, the University of California Press, 1980, pp. 243—245.

③ 博尔赫斯：《博尔赫斯全集》(散文卷·下)，王央乐等译，杭州：浙江文艺出版社，1999年，第180—181页。

看出,这位古希腊英雄的口气中透露出了大英帝国的傲慢和自信。尤利西斯告诫自己的儿子忒勒马科斯,要"谨慎耐心地/教化粗野的民族,用温和的步骤/驯化他们,使他们善良而有用"。而他自己将带着他的水手们再次出发,"驶向太阳沉没的彼方,/超越西方星斗的浴场,至死方止。"

> 长昼将尽,月亮缓缓攀登,/大海用无数音响在周围呻唤。/来呀,朋友们,探寻更新的世界/现在尚不是为时过晚。开船吧![①]

通过丁尼生对古代经典的潜在含义的阐发,大不列颠的帝国梦接续了早已消亡的希腊帝国梦。《食莲人》和《尤利西斯》两个文本合为一体,将"思乡"与"冒险",人类心灵的这两种对立状态和永恒悖论刻画得淋漓尽致,进一步深化和扩展了荷马史诗的精神内涵。

二、流亡作家的"逆崇高"续写

我们要讨论的第二个荷马史诗的后续文本是詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》(1922)。从成书年代来说,这个文本与丁尼生的上述两个文本前后相差大约八十年,此时欧洲刚刚经历了第一次世界大战,大英帝国的威权已今非昔比,用叶芝的话来说:"一切都四散了,再也保不住中心。"[②]乔伊斯对荷马史诗的续写正反映了这一混乱时代的某些特征和他本人的文化诉求。一向不太喜欢乔伊斯作品的乔治·穆尔曾经认为《尤利西斯》是一部很重要的作品,但他不甚明了的是,乔伊斯为何要在小说中大量夹入荷马的东西。[③] 这个问题恐怕可以从这位爱尔兰作家的文化身份背景以及他的文化上的"影响的焦虑"——强势的英国文化对弱势的爱尔兰文化的影响——中,得到部分解释。套用哈罗德·布鲁姆的术语,乔伊斯对荷马史诗的"误读"属于他提出的六种修正比中的第四种,即"魔鬼化"(Demonization)或"逆崇高"(the Counter

---

① 飞白:《英国维多利亚时代诗选》,长沙:湖南人民出版社,1985年,第14页。

② 叶芝:《基督重临》,袁可嘉译,见袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980年,第64页。

③ 约翰·坎尼:《最有价值的阅读:西方视野中的经典》,徐进夫等译,天津教育出版社,2006年,第325页。

Sublime)——"对前驱之'崇高'的反动"[①]。乔伊斯的《尤利西斯》的"逆崇高"运动朝着三个向度展开。第一,从古希腊崇高的英雄主义和贵族气质滑入现代小市民社会的卑琐和无聊;第二,从广阔的地中海世界和漫长的流浪生涯遁入都柏林狭窄的时空中;第三、从统一的、正统的主流文化游移到非主流的边缘文化。如果我们借用维柯关于人类历史三阶段循环的模式来解释西方文学中尤利西斯主题从荷马史诗、丁尼生诗歌到乔伊斯小说的历史性偏移,那么可以说,从精神气质上看,荷马史诗中的奥德修斯—尤利西斯属于神权时代,丁尼生诗中的尤利西斯/食莲人属于贵族时代,而乔伊斯笔下的尤利西斯/布卢姆则属于民主时代和混乱时代的交替期。乔伊斯的独创性在于,他将混乱时代的人物接续上神权时代的原型,以都柏林的爱尔兰世界对应于地中海世界的诸神和英雄的世界,从而造成了古代经典和后续文本间的张力和反讽。与丁尼生的创作相比,乔伊斯创造的尤利西斯/布卢姆缺乏前者笔下的尤利西斯/食莲人的张力式冲突,相反,在他那里,英雄主义与怀疑主义之间撕扯的崇高痛苦,贪图安逸与永恒求索之间的人性悖论,都一一化解为琐碎无聊但又真实可触的日常生活。这也正是民主时代向混乱时代过渡的显著特征。正如理查德·艾尔曼在其《乔伊斯传》中所写的那样:

> 乔伊斯是作家中的刺猬。他的主角都是不够体面的人物,令人难以忍耐的青年(斯蒂芬),消极被动的成人(布卢姆)。要想喜欢他们,很难;要想钦慕他们,更难。乔伊斯宁愿他们如此。毫不含糊地同情未免有些虚幻,他先剥夺我们通常寄望于人的一切,而后又让我们加以同情。[②]

理查德·艾尔曼最先指出,乔伊斯在他的作品中最钟爱的就是波尔迪(即布卢姆)。[③] 乔伊斯之所以选定这个匈牙利裔犹太人作为主人

---

① 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,南京:江苏教育出版社,2006年,第15页。

② 约翰·坎尼:《最有价值的阅读:西方视野中的经典》,徐进夫等译,天津教育出版社,2006年,第326页。

③ 哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,南京:译林出版社,2005年,第329页。

公,绝非偶然。布卢姆无疑是所有被边缘化了的爱尔兰人、犹太人的代表。乔伊斯在1920年9月2日致卡洛·利纳蒂的一封信中写道:"《尤利西斯》是一部两个民族(以色列和爱尔兰)的史诗……"[1]如所周知,乔伊斯写作此书的时候,爱尔兰早已沦为英国属邦,而作为归化爱尔兰的匈牙利裔犹太人,布卢姆更是受着双重的压迫和歧视。他父亲鲁道尔夫就因濒临破产而服毒自尽。他本人素来温文有礼,与世无争,然而一帮心地狭隘的爱尔兰市侩偏偏抓住他的种族问题寻衅。他忍无可忍,被迫反击,大吼一声:"为以色列三呼万岁!"接着就严正指出:"门德尔松是犹太人,卡尔·马克思、墨卡但丁、斯宾诺莎都是犹太人。救世主也是犹太人,他的父亲就是犹太人。……你们的天主也是犹太人,基督和我一样,都是犹太人。"[2]但是,从犹太人的角度看,布卢姆又不能算是一个纯粹的犹太人。他母亲和他外祖母都是爱尔兰天主教徒;他的父亲是犹太人,后来皈依了新教。他本人既是新教徒又是天主教徒,但他认同已故的父亲,显然认为自己是犹太人。正是这种混杂的文化身份使得他在都柏林离群寡合,成为一个漂流在异域他乡的尤利西斯。

布卢姆的文化无根之感也正是乔伊斯的困惑。乔伊斯本人就是一个在精神世界的无边国土中探索和流浪的尤利西斯。自从20岁出走巴黎,乔伊斯一生在欧洲大陆漂泊将近四十年,其间只回过三次都柏林,每次也只作短期逗留。《尤利西斯》的写作始于1914年,终于1921年,分别是在意大利的里雅斯特、瑞士的苏黎世和法国的巴黎等三地执笔的。换言之,作家是在文化上的自我流放中完成此书的。但是,无论乔伊斯流浪到欧洲的哪个城市,他始终没有忘记自己的文化身份,也始终没有忘记他的"亲爱的、肮脏的都柏林"。叶芝于1923年这样描述过乔伊斯:"他是个流亡者,起初在苏黎世,接着又到了巴黎。他逃离自己所憎恶的事物,却连那些商店的字号都始终铭记在心头。他既恨都柏林,对它又永难忘怀。"[3]《尤利西斯》中提到的都柏林的街道和街景、商铺的布局、店名及狂欢形式等,几乎都能一一在现实中找到其原型。借助布卢姆的都柏林之旅,作家在想象中回到了自己的家乡,仿佛离家多

① 转引自文洁若:《在不幸的民族灵魂中铸造良心》,《读书》,1995年,第4期。

② 詹姆斯·乔伊斯:《尤利西斯》,金隄译,北京:人民文学出版社,2005年,第527页。

③ 转引自文洁若:《在不幸的民族灵魂中铸造良心》,《读书》,1995年,第4期。

年的尤利西斯回到了自己的伊塔卡；而现代读者也希望借助一年一度的“布卢姆日”，在都柏林街头找到自己的伊塔卡。在《尤利西斯》第九章中，乔伊斯借助斯蒂芬·德达路斯之口说：“我们通过自身往前走，一路遇到强盗、鬼魂、巨人、老人、年轻人、媳妇、寡妇、慈爱兄弟，但永远都会遇到的是我们自己。”[①]的确，再宏大、再漫长的冒险生涯终究要回归家园，而回归家园的深层动机和终极目的是为了找到失落的自我。通过这种“逆崇高”的叙事，乔伊斯将神权时代英雄的冒险和还乡之旅，转化为混乱时代的小市民的自我追寻，既扩展了荷马史诗的普世性价值，也曲折地传达了弱势民族的文化身份诉求。

哈罗德·布鲁姆在其影响深远的《影响的焦虑》一书中认为，渴望跻身强者诗人之列的当代诗人，是怀着一种俄狄浦斯情结走上诗坛的，为了摆脱“影响的焦虑”，在精神上超越或“杀死”前辈诗人，他们写出了足以与父辈抗衡的伟大作品。在我看来，除了强者诗人的“影响的焦虑”之外，文化上的“影响的焦虑”也是一种不可忽视的、激发后代诗人的创作冲动、灵感和文学潜能的强大力量。这一点，在那些出身于弱势文化传统、处在强势文化压迫下的作家身上体现得尤为明显。在自传体小说《一个青年艺术家的画像》的末尾，主人公斯蒂芬在 4 月 26 日的日记中写道：“欢迎，啊，生活！我准备第一百万次去接触经验的现实，并在我心灵的作坊中铸造出我的民族的还没有被创造出来的良心。”[②]显而易见，“铸造民族的良心”，既是乔伊斯创作的根本动力，也是他克服文化上的“影响的焦虑”，将荷马史诗作“魔鬼化”处理和“逆崇高”式改写的深层文化诉求。《尤利西斯》开头不久，壮鹿马利根将一面从他母亲家中捡来的破镜子借给斯蒂芬·德达路斯修面，说：“这就是爱尔兰艺术的象征。一面仆人用的破镜子。”[③]在我看来，这句话可用来形容整部《尤利西斯》。《尤利西斯》就是《奥德赛》的一面镜子，前者是对后者的“完续和对偶”。

---

① 詹姆斯·乔伊斯：《尤利西斯》，金隄译，北京：人民文学出版社，2005 年，第 334 页。

② 詹姆斯·乔伊斯：《一个青年艺术家的画像》，黄雨石译，北京：外国文学出版社，1983 年，第 305—306 页。

③ 詹姆斯·乔伊斯：《尤利西斯》，金隄译，北京：人民文学出版社，2005 年，第 9 页。

三、后殖民诗人的"对偶式"续写

本文要讨论的第三个荷马史诗的后续文本是当代加勒比-圣卢西亚诗人德里克·沃尔科特的长诗《奥梅罗斯》(1990)。长诗正式发表的时间差不多在《尤利西斯》出版后七十年。这样,我们所列举的从19世纪中叶到20世纪末英语世界出现的三个荷马史诗的后续文本,间隔时间正好都在七八十年左右,这虽然只是一种时间上的巧合,但也不乏某种历史的宿命。从丁尼生到乔伊斯经过了从帝国全盛期到一次大战后的衰落期,而到沃尔科特发表《奥梅罗斯》时,世界已进入后殖民时代。随着国际政治格局的重组和文化的重新整合,前殖民地文学也获得了新生。后殖民作家努力恢复被殖民主义中断的本土传统,收回本土文化资源的自我阐释权。沃尔科特正是在这样的背景下展开他的后殖民史诗的撰写的。

"奥梅罗斯"(Omeros)一词是希腊语"荷马"的译音,暗示了诗人的文学雄心,他要利用来自地中海和加勒比海的双重文化资源,做一个加勒比的荷马,创造一个诗性的世界。在《奥梅罗斯》中,来自不同历史时空的文化元素犹如宇宙大爆炸后的碎片被抛入诗人的精神视野的太空,通过诗人的想象力融为一体,传达出一种历史的暗示力量。诗篇大胆挪用了荷马史诗、圣经、《神曲》等西方经典文本中的形象、情节和原型,通过细针密线的互文性手法,将有着不同起源的文化碎片精心编缀在一起,织出了一部具有丰富内涵和多元文化色彩的加勒比后殖民史诗。这也正如诗人所说的,打碎一个花瓶,再把它粘合起来的艺术。

换一个角度看,《奥梅罗斯》与《奥德赛》的关系,也可归入哈罗德·布鲁姆所说的第二种修正比——"苔瑟拉"(Tessera),"这是一种以逆向对照的方式对前驱的完续,诗人以这种方式阅读前驱的诗,从而保持原诗的词语,但使它们别具他义,仿佛前驱走得还不够远。"[①]在我看来,《奥梅罗斯》中"别具"的"他义"之一,就是诗人企图借助荷马史诗的经典地位和传播力量,来达到为处在弱势的加勒比—圣卢西亚文化"增势"(empower)的目的。《奥梅罗斯》全诗的主导叙事内容来自

---

① 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,南京:江苏教育出版社,2006年,第15页。

《伊利亚特》。古希腊史诗中的两位英雄在这里被转化为两个圣卢西亚渔民，说法语的赫克托尔和说英语的阿基琉斯为争夺海伦而发生了争执，双方分别用英语和法语克里奥尔语咒骂对方（这里诗人也借机展示了加勒比—圣卢西亚多元文化杂交社会的语言特征）。海伦本是阿基琉斯的妻子，后来被赫克托尔勾引走。这个情节既影射了荷马史诗中的特洛伊战争，又象征了近代以来英法两国为争夺圣卢西亚而展开的战争。在历史上，圣卢西亚曾被称为“西印度的海伦”。因为这个美丽的火山岛正好坐落在加勒比海东南角，具有重要的战略地位。1650—1814 年间英法两国为争夺这个战利品而开战，该地在两国间易手不下 13 次。[①] 沃尔科特在这里运用了“对偶”法，让古希腊的殖民战争和近代帝国主义的殖民战争平行出现，产生一种互相影射、互相暗示的作用，同时也在地中海史诗与加勒比海史诗之间建立起某种互文性，促使读者思考其中的同构关系。

随着史诗的进展，我们看到，沃尔科特通过这场现代的特洛伊战争，还想表达另一层意思：阿基琉斯与赫克托尔的冲突，也是圣卢西亚传统生活方式和现代生活方式的冲突。海伦本是一个渔村姑娘，自从跟赫克托尔生活以后，受到西方旅游文化的影响，想方设法在旅游度假区当了一名女招待，穿着一件从一位爱尔兰旅游者那里偷来的黄裙子，蝴蝶般翻飞于躺在海滩上晒太阳的西方旅游者之间。她后来怀孕了，却不知道孩子是谁的。赫克托尔以同样的姿态拥抱新的生活方式，崇尚西方化的速度。他把他的独木舟卖了，转而去开出租车。圣卢西亚传统的生活方式在西方新殖民主义的“文化杀手”——旅游业——的冲击下，正面临着解体。一位西方评论家指出，阿基琉斯和赫克托尔两人之间作为渔民和战士的冲突，也是过去和现在、传统和现代、非洲和欧洲的冲突。[②] 赫克托尔最后在开车去机场到海滨旅馆的途中因车祸而死，暗示了欧洲生活方式给加勒比—圣卢西亚带来的灾难。只有主角阿基琉斯依然按照古老的自然的节奏——风、海滩、浪花和星星——生活着，在一艘名为“我们相信上帝”的独木舟上漂流着。史诗结尾，与荷

---

① James Louis. *Caribbean Literature in English*. London and New York: Longman. 1999, p. 42.

② Christopher Benfey. *Coming Home*. New Republic 203, No. 18 (29 October 1990), from Contemporary Literary Criticism, Vol. 160, 2002, Thomson Gale, p. 296.

马在《伊利亚特》开篇歌唱“阿基琉斯的愤怒”形成对照,圣卢西亚的荷马/沃尔科特则歌唱“安静的阿基琉斯,阿弗拉巴之子”——

> 他从来没有坐过电梯/他没有护照,因为地平线不需要护照/他从不乞求,也不借钱,也不侍候任何人,/他的目标,当死神来到时,能死在海上。[①]

在这部史诗中,阿基琉斯也与尤利西斯合为一体了。他想象中的返乡之旅浓缩了非洲民族大流散的悲惨历史。通过他的目光,史诗重现了“中间通道”[②]奴隶贸易的场景,而史诗中出现的煤山—金字塔形象则转化为贩运奴隶的“黑三角”。这样,阿基琉斯既带有进入加勒比地区的西方殖民者的影子,又是作为非洲流散民族的后代、本土的圣卢西亚渔民形象被描画的,显然,诗人想通过这个具有多元文化身份的人物来表征加勒比—圣卢西亚复杂的多元文化历史谱系。

在《奥梅罗斯》中,沃尔科特不仅运用“对偶”策略改写了荷马史诗,而且也对其作者荷马(其希腊语发音是“奥梅罗斯”[Homeros])进行了一番解构。

> ……我说,“奥梅罗斯”/奥是海螺壳的咒语,梅/在我们安德列斯土语中是母亲又是大海,/罗斯,一块灰的骨,白色的浪花崩裂/在海岸线上铺展它的咝咝作响的饰带/奥梅罗斯是干叶发出的嘎吱嘎吱声,涨潮时/波浪从一个岸洞的口中发出的回声。/这个名字停留在我口中。[③]

---

① 《奥梅罗斯》目前尚无中文译本,本文引用片断均为笔者试译自:Derek Walcott. *Omeros*. Toronto:Collins Publishers,1990,p.320.

② “中途”或“中间通道”(Middle Passage)指的是奴隶贸易船从欧洲、非洲到美洲再回到欧洲的“黑三角”航行中从非洲西海岸横渡大西洋的那段旅程。据历史学家估计,从1505到1865年,大约有1千万非洲黑人经“中间通道”被运抵美洲贩卖为奴。在后来的加勒比文学中,“中间通道”成为一种隐喻黑人悲惨命运的象征。See *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*. Selected and Introduced By Paula Bumett, Harmonds Sworth, Middlesex, England:Penguin books Ltd,1986,p.xlviii,p.396.

③ 《奥梅罗斯》目前尚无中文译本,本文引用片断均为笔者试译自:Derek Walcott. *Omeros*. Toronto:Collins Publishers,1990,p.14.

在这段令人赞叹的诗句中，荷马/奥梅罗斯这个西方文学经典中最古老的诗人的名字，其原有的意义（所指）被诗人有意放慢的发声（articulation）过程抽空了，一个个音节脱离了其原先归属的单词的母体，获得了自己独立的生命，传递出一系列新的本土意义，它们包含了加勒比本土的风景（“海螺”、“海洋”、“浪花”）、本土的宗教习俗（“咒语”）和本土的方言（“安德列斯土语”），显然，这既是一个德里达式的延异和解构的过程，又是一个本土文化意义建构、衍生和增殖的过程，通过这个过程，诗人召回了被放逐的语言，显示了跨文化诗学的想象力量。

不仅如此，这段诗中重复出现的“口”（岩洞的口，诗人的口）以及与口相关的意象（回声）还暗示了空白和对话。与“口”相关的意义除了发声以外，还有一系列与空缺、容器有关的语义，“口”是在与不在、缺席与在场、说话与应答的统一体。诗人在这里借助“口”的发声活动对西方经典的解构，又可理解为一种积极的对话，一种因其自身的空缺、空白而渴望回声，渴望包容，渴望容纳的跨文化对话。保拉·本内特认为，从某种意义上说，沃尔科特所做的与乔伊斯在《尤利西斯》中做的一样，他要用希腊的地图作为羊皮纸，界定自己在世界上的地位。但是在另一种意义上，他又远不同于乔伊斯。这里没有平行对应。《奥梅罗斯》更像是对荷马的一种批评或应答，而不是模仿或翻译。①

四、结　语

上述荷马史诗的三个后续文本从三个不同方向出发，对原始文本进行了偏移式阅读和续写，形成一个多元性的文化阐释空间。维多利亚桂冠诗人丁尼生对荷马史诗的续写，虽然有所偏移，但基本上还是在西方帝国传统内的一种顺理成章的“扩写”和“正续”；流亡作家乔伊斯对荷马史诗的有意“误读”则明显带上了文化上的“影响的焦虑”；而后殖民诗人沃尔科特对荷马史诗的解构和改写无疑是多元文化杂交的产物。三个后续文本与原始文本之间、三个后续文本自身之间形成一种对话性和互文性关系。正是通过这些不同文化和不同视角的理解、阐释和对话，原始经典文本的普世性得到了进一步的拓展、增殖和播散。

---

① Paula Burnett. *Derek Walcott: Politics and Poetics*. Gainesville: University Press of Florida, 2000, p. 169.

从历史一时代角度考察,上述三个后续文本对荷马史诗的阐释,也是一个从中心到边缘,再从边缘返回中心的循环运动。古老的荷马史诗借助近代帝国的力量得到了传播,而这个传播过程也正是其经典性不断加强,普世性在多元文化的阐释中不断增殖的过程。帝国的冒险与殖民事业发现了文化的多元性,同时,帝国又强行将这种多元性纳入自己统一的意识形态和教育行政管理体系中。这样,帝国就成为一个集普世性与多元性于一身的矛盾统一体。随着帝国的衰落和瓦解,后帝国时代的到来,多元文化身份诉求成为一股积极而活跃的社会—话语力量,一些后殖民作家出于文化自觉,主动选择了通过改写西方经典的方式"逆写帝国"[①],希望借此途径使本土文化得以"增势",获得超越民族、国界的普世性地位。政治与诗学、历史叙事与当下关怀、世界性与本土性、国际主义与民族主义交织在一起,成为20世纪以来西方经典阐释、误读和改写中特有的文学—文化现象。

在1921年4月一次庆祝《尤利西斯》出版合同签订的酒会上,乔伊斯告诫一位自称已经对民族主义感到厌烦、想成为"国际主义作家"的文学青年:所有的文学巨匠"……都首先是民族主义的。由于他们的民族主义是如此强烈,才使他们最终成为国际主义的。例如屠格涅夫。你该记得他的《猎人笔记》是多么富于地方色彩——可就是以此为契机,他最终成为一位跨出国界的伟大作家。至于我本人,我总是写都柏林,因为倘若我能进人都柏林的心脏,我就能进人世界各座城市的心脏。普遍寓于具体中。"[②]"普遍寓于具体中",普世性寓于多元化的文化阐释中。这就是经典的命运和力量。

选自《外国文学评论》,2007年第1期

---

① 仅以20世纪加勒比英语文学为例,对西方经典改写或重写的文本就占了相当大的比例。除了沃尔科特借用荷马史诗框架写的长诗《奥梅罗斯》之外,比较著名的尚有:简·里斯的《藻海无边》对勃朗特的《简爱》的续写、乔治·兰明的《带浆果的海洋》对莎士比亚的《暴风雨》的改写、威尔逊·哈利斯的小说《孔雀宫殿》对康拉德的《黑暗之心》的改写,乌娜·玛松的诗歌"结婚还是不结婚"对莎士比亚的经典独白"生存还是毁灭"的戏仿等。

② 转引自文洁若:《在不幸的民族灵魂中铸造良心》,《读书》,1995年,第4期。

伦理禁忌与俄狄浦斯的悲剧

聂珍钊

纵观自古至今的文学批评，对《俄狄浦斯王》的理解不外乎两种：一是用命运的观念去理解它；一是用恋母情结的观点去解读它。在弗洛伊德的批评出现之前，批评家大多把索福克勒斯的这出悲剧称为命运悲剧，把《俄狄浦斯王》的主题概括为个人意志和行为与命运的冲突。苏联的塞尔格叶夫在其《古希腊史》中就说，命运观念在索福克勒斯的作品中比在埃斯库罗斯的作品中表现得更加抽象，更加明确，表现得最彻底。[①] 在神话中，命运作为神的意志被表现出来。命运往往借助神来体现，如命运女神。但是命运往往又凌驾于神之上，因为不仅人要接受命运的安排，就是神也要服从命运的安排。按照现代人的观点，命运是一种来自社会或自然的抽象和普遍的力量，一种来自未被揭发的寓于偶然之中的必然性。古希腊人的"命运"只属于人的想象的概念范围，而且是对抽象物的想象。

在希腊神话里，命运是不可抗拒的。俄狄浦斯的命运是由神预先确定的，他自己的任何反抗都无济于事。无论他多么有智慧，多么贤明伟大，多么大公无私，也无论命运是好是坏，他都不能改变自己的命运。按照命运论者的观点，命运是无法反抗的，无法改变的，而且命运本身也是善恶不分的。俄狄浦斯的命运就是明证。俄狄浦斯情结（Oedipus Complex）是解读《俄狄浦斯王》的另一种主要方法。弗洛伊德认为，无意识主要由本能构成。人的基本本能有两种：自我本能和性本能。但是人的本能受到文明的压抑，其中，被压抑得最彻底的是针对亲人的性和暴力，也就是乱伦和弑亲。这一切都是在不知不觉中产生的，后来形成了制度，产生了两大禁忌：族内禁婚和禁止同胞相残，也被称为"族内

---

① B·C·塞尔格叶夫：《古希腊史》，缪灵珠译，北京：高等教育出版社，1955年，第323页。

禁婚”和“禁杀图腾”。两大禁忌产生后,针对族人的性和暴力就被定性为“乱伦和弑亲”,受到所有社会的严令禁止。针对父母的乱伦和弑亲就是杀父娶母,罪行最重,压抑最深。弗洛伊德发现,他的许多病人都有杀父娶母的冲动。在希腊悲剧《俄狄浦斯王》里,伊俄卡斯忒就曾经劝说俄狄浦斯:“别害怕你会玷污你母亲的婚姻;许多人曾在梦中娶过母亲,但是那些不以为意的人却安乐的生活。”[①]弗洛伊德相信,所有的人都有这样的冲动,在男性表现为“杀父娶母”,在女性表现为“杀母嫁父”。他把这种现象命名为“俄狄浦斯情结”和“厄勒克特拉情结”,又称为“恋母情结”和“恋父情结”。这个理论对文学的影响是巨大的,在它的影响下产生了20世纪文学批评的一大流派,即精神分析学派。

弗洛伊德通过索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、莎士比亚的《哈姆雷特》和陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》来说明弑父和娶母是人类和个人的原始、基本的罪恶倾向,在任何情况下它都是犯罪感的主要根源。弗洛伊德认为,弑父的目的是为了同父亲争夺母亲,想把父亲当做竞争对手除掉。[②] 因此,“恋母情结”就成为俄狄浦斯悲剧的根源。

命运学说和“恋母情结”学说从两个不同的方面解读了俄狄浦斯的悲剧。那么,除此之外,我们还能不能得到对这出悲剧的新的理解或新的认识呢?如果运用文学伦理学批评解读这出悲剧,可以发现,《俄狄浦斯王》在本质上只是一出伦理惨剧,源于人类文明发展过程中形成的伦理禁忌和俄狄浦斯不断强化的伦理意识。

俄狄浦斯的伦理意识的核心是伦理禁忌,而在悲剧中伦理禁忌就是乱伦禁忌,由杀父和娶母两种禁忌构成。在古代希腊法律制度还不完善的时代,伦理禁忌可以看成是一种规矩或一种制度,一种法律规定或一种道德准则,或者说它就是约束人的行为的法律,对于社会具有非常重要的意义。我们可以把乱伦禁忌看成是人类从愚昧、野蛮状态进入文明社会的标志。人类学家布罗尼斯拉夫·马凌诺斯基说:“任何形式的文明中,如果其风俗习惯、道德和法律允许乱伦,那么家庭便不能

---

① 索福克勒斯:《俄狄浦斯王》,选自上海戏剧学院戏剧文学系《外国剧作选》(第1册),上海文艺出版社,1979年,第96页。

② 车文博:《达·芬奇对童年的回忆》,选自《弗洛伊德文集》(第7卷),长春出版社,2004年,第149页。

继续存在。……于是整个社会一片混乱，文化传统不能继续下去。家庭是最重要的教育媒体，乱伦将意味着年龄分别的混乱，世代的混杂，情感的无组织性，角色的急剧变化。没有一个社会能在这种条件下存在。"[①]对马凌诺斯基来说，乱伦禁忌的存在保证了家庭的存在，从而保证了社会的存在。莱斯利·怀特也认为，乱伦禁忌的存在促使存在的家庭联合，从而推动文化发展。列维—斯特劳斯还认为，乱伦禁忌是将"畜生"变为有文化的人类的方法。[②] 由此可见，俄狄浦斯通过伦理禁忌表现出来的伦理意识，正是他对人类古代文明的正确理解。俄狄浦斯是一个古代社会正常伦理秩序和道德关系的维护者的形象。

按照弗洛伊德的精神分析理论，俄狄浦斯的道德焦虑来源于他从阿波罗神庙获知的他将杀父娶母的预言。这种焦虑包含有两个主要因素：一是对预言有可能应验的担忧，二是对杀父娶母后果的恐惧。在索福克勒斯的悲剧中，杀父娶母作为乱伦禁忌不仅仅是一种社会习俗，而且已经上升为一种道德戒律，整个社会都必须遵守。俄狄浦斯无意中杀父娶母，犯下了乱伦大罪，并导致忒拜发生瘟疫。为了寻找产生这场瘟疫的原因和消除瘟疫的方法，俄狄浦斯派克瑞翁前去阿波罗神庙求问。神示说这场瘟疫源于老王拉伊俄斯的被害，而消除这场瘟疫的方法只有一个，就是找出杀害拉伊俄斯的凶手，把他们处死，或者放逐出境。这是拯救全邦人唯一的办法。俄狄浦斯作为忒拜的国王和忒拜人民的保护人，他首先将要担负起自己的道德责任，这就是要同大家一起"为城邦、为天神报复这冤仇"。道德义务对于俄狄浦斯来说表现为为被害的国王复仇。他发布命令说："我如今掌握着他先前的王权；娶了他的妻子，占有了他的床榻共同播种，如果他求嗣的心没有遭受挫折，那么同母的子女就能把我们连结为一家人。"当我们从这段话里感受到俄狄浦斯强烈的道德责任感的同时，还可以从中读到其中俄狄浦断所不知的乱伦的隐喻。当他说到"我为他作战，就像为自己的父亲作战一样"时，这种隐喻就更加明显了。

为了找出那个杀害国王并导致忒拜灾难的罪犯，俄狄浦斯采用了

---

① 埃姆斯爱·科恩尤：《文化人类学基础》，李富强译．北京：中国民间文艺出版社，1987年，第104页。

② 同上书，第109页。

向先知忒瑞西阿斯求助的方法。在俄狄浦斯的一再逼迫下,忒瑞西阿斯不得不指出俄狄浦斯自己就是凶手,是"忒拜的乱伦的瘟疫污点",犯下三重伦理大罪:一是弑父凶手,二是娶母为妻的罪人,三是同他的母亲生下了身为父兄的子女。俄狄浦斯深知伦理犯罪的严重性。在当时,伦理犯罪是要遭受最严厉惩罚的,这是所有人都知道的公理。俄狄浦斯的道德焦虑由于先知的揭发而加深,转变为道德恐惧,因为先知的揭发不仅使弑君的罪行转变为弑父的乱伦罪行,而且同娶母的乱伦罪行联系在一起。这时候,他的道德恐惧促使他为自己辩护,认为拉伊俄斯遭人暗杀死去已经很久了,既然先知那时候和现在一样聪明、一样受人尊敬,那么他为什么不说明事情真相?不指证我?俄狄浦斯质问克瑞翁说:"那时候先知卖弄过他的法术吗?""那时候他提起过我吗?"既然他能够指证凶手,"那时候这位聪明人为什么不把真情说出来呢?"俄狄浦斯的自我辩解实际上是他在道德上感到恐惧的情绪的宣泄,是他企图通过为自己辩解来减轻恐惧。

俄狄浦斯真正害怕和恐惧的是杀父娶母的预言。牧羊人回来指认俄狄浦斯就是当年他送走的婴儿,悲剧终于揭开了事实真相,但同时也给俄狄浦斯带来伦理困惑。一方面,他不明白自己为什么会犯下杀父娶母的乱伦大罪,不理解自己为什么"成了不应当生我的父母的儿子,娶了不应当娶的母亲,杀了不应当杀的父亲。"①"另一方面,他也对自己无辜而要承担责任感到不解。由于俄狄浦斯的乱伦,这不仅对人类的理性提出挑战,而且还打乱了家庭和社会中的人际关系。正如俄狄浦斯在宫中寻找伊俄卡斯忒时出现的混乱那样,他是在寻找自己的妻子,还是在寻找自己的以及自己儿女的母亲?他永远也回答不了这个问题。因为这个有关人间伦理的问题比斯芬克斯的谜语更难让人回答。悲剧至此,俄狄浦斯已经被证明"成为和他同住的儿女的父兄,他生母的儿子和丈夫,他父亲的凶手和共同播种的人"②,当年的英雄俄狄浦斯依靠自己的智慧破解了斯芬克斯的谜语,除掉了害人的女妖,当上了忒拜城邦的国王,享受着最高的荣誉。但是如今,他却犯下了不可饶

---

① 索福克勒斯:《俄狄浦斯王》,选自上海戏剧学院戏剧文学系《外国剧作选》(第1册),上海文艺出版社,1979年,第105页。

② 同上书,第76页。

恕的大罪。那么,他的罪恶是什么呢? 悲剧中说:"闻名的俄狄浦斯!那同一个宽阔的港口够你使用了,你进那里做儿子,又扮新郎做父亲。不幸的人呀,你父亲耕种的土地怎能够,怎能够一声不响,容许你耕种了这么久?"显然,这里指的就是俄狄浦斯的乱伦:"那无所不见的时光终于出乎你意料之外发现了你,它审判了这乱伦的婚姻,这婚姻使儿子成为了丈夫。"[①]在俄狄浦斯的伦理意识里,他已经变成了一个"肮脏的和乱伦的人",是"罪恶的污点"。谋害亲人应该受到惩罚是人人皆知的真理,俄狄浦斯的乱伦犯罪已经被揭发出来,他只能等待着惩罚的到来。我们要问,俄狄浦斯为什么是最该诅咒、最为天神憎恨的人? 答案就是一个,他是一个犯下了杀父娶母乱伦大罪的人。从悲剧中可以看出,在所有犯罪中,通过杀父娶母来体现的乱伦大罪是最严重的罪行。

在俄狄浦斯的时代,血亲相奸是最严重的罪行,是被严格禁止的。由于俄狄浦斯的乱伦,他成了他儿子们的父亲和哥哥,他妻子的儿子,并且使他的母亲成为她儿子的新娘和妻子,同时又是她丈夫的母亲。由于乱伦,俄狄浦斯在众人眼中成了最坏的人。最后,事实证明俄狄浦斯就是那个杀父娶母的乱伦罪人,正是他要一心追查的罪犯。这时,他的恐惧超越了他的心理能够承受的极限,不得不采用刺瞎自己双眼这种自残的方式来缓解自己的恐惧。

俄狄浦斯的悲剧是人类在伦理道德建设进程中付出的代价,反映了古代希腊人的伦理观念的演变过程。这出悲剧在当时的意义在于教诲,即用生活中的事实告诉人们乱伦将会带来怎样的严重后果,要求人们严格遵守这一禁忌。索福克勒斯极力渲染乱伦的悲剧性后果,其目的在于警示乱伦的禁忌是不容破坏的,乱伦是一种污染,是要被清除掉的。

在悲剧中,俄狄浦斯的伦理意识借助悲剧中没有直接描写的斯芬克斯之谜反映出来。通过对俄狄浦斯破解斯芬克斯的分析,进而我们就可以更深地理解这出悲剧的伦理性质。

在希腊神话里,悲剧中的斯芬克斯不仅仅是一个怪物的形象,而且还是一个人的形象。我们需要解读这个形象的象征意义。就斯芬克斯的形象而论,他是一个人和兽的结合体,具有人的头脑,但仍然保留着

---

① 索福克勒斯:《俄狄浦斯王》,选自上海戏剧学院戏剧文学系《外国剧作选》(第1册),上海文艺出版社,1979年,第105—106页。

狮子的身体。因此,长期以来这个形象都被看成是怪物的形象,罪恶的代表,看成是俄狄浦斯与之斗争的怪兽。但是,他却是人类的童年的象征,而且也是俄狄浦斯时代的人的象征。他象征的是人从兽中脱胎而转变为人的过程。从这个形象可以看出,斯芬克斯已经同兽有了本质的不同,这就是他有了人的头脑。这是人从外形上区别于兽的最主要特征。也正是这颗人脑的出现,他才开始逐渐从兽中脱离出来,转变为人。他虽然还保留着象征肉欲的狮子的身体,但是他已经有了人的意识,有了人的最初的理性,因此也就有了人类的伦理意识。斯芬克斯最后跳崖而死,用自杀来弥补自己的罪孽,象征的是人的新生。斯芬克斯是因为认识到什么是人这个本质问题后而死的,他不愿与兽共生,宁愿去死。因此,斯芬克斯在本质上是一个人的象征性形象。

斯芬克斯提出的有关"人"的谜语据说是当时天下最难解的,但是这个谜语被俄狄浦斯轻而易举地解开了。那么,斯芬克斯为什么要提出这个关于人的谜语呢?这是因为斯芬克斯自己遇到的一个难题而导致的一个问题。虽然斯芬克斯长出了人的头,但是他仍然保留着狮子的身体,那么它究竟是什么?是人还是兽?斯芬克斯长出了人的头,这表明他已经有了人的理性或是理性萌芽,但是他还保留着狮的身体,这又表明他还带有兽性,还没有彻底从兽中摆脱出来而转变为人。这个谜语象征性地说明,斯芬克斯渴望知道人同兽之间的区别,知道关于人的定义。因此,斯芬克斯之谜实际上提出的是一个关于人的定义的问题。

俄狄浦斯破解斯芬克斯之谜实际上是第一次给人下的定义。对于这个无人能够破解的谜语,俄狄浦斯却轻而易举地说出了它的谜底:人。虽然对于俄狄浦斯的智慧而言,回答这个谜语根本算不了什么难题,但是对于这个谜语被解开却意义重大。因为正是俄狄浦斯的回答,斯芬克斯对于人的概念才得到确认,才真正得到关于人的定义。从俄狄浦斯破解谜语本身的意义看,俄狄浦斯给人下了定义,而且他还是第一个给人下定义的人。另外,既然俄狄浦斯能够给人下定义,这说明俄狄浦斯具有了人的全部理性,说明他已经依靠人的理性摆脱了兽性,并且彻底从兽转变成了人。俄狄浦斯由于破解了斯芬克斯的谜语,因此他也可以被看成是第一个具有理性的人的象征,或者他本身就是人的理性的象征。同时,由于他破解了斯芬克斯的谜语,从而他才具有了人的伦理意识,才有了伦理禁忌。也正是他有了伦理意识和伦理禁忌,他

才能够认识到自己的伦理犯罪，才能产生沉重的罪恶感，并残酷地惩罚自己。这也说明，伦理犯罪有一个认识的过程，在没有认识到是一种犯罪之前是不算犯罪的，而俄狄浦斯却是一个能够认识伦理犯罪的人。因此，从本质上说，俄狄浦斯的悲剧根源并不在于他无法逃避自己必将杀父娶母的命运，而在于他杀父娶母的伦理犯罪的本质。俄狄浦斯可以无法避免某一种命运，但是这种命运并不一定导致他的悲剧，因为命运只是表示某种不能避免的事情发生。而发生的事情会带来什么样的结果，则要看发生的这件事情的性质。也就是说，命运只是表明某种事情必然会发生，而这种事情发生后会有什么结果，则不是由命运决定的，而是由发生的事情的性质决定的。

导致俄狄浦斯悲剧的根本原因是他犯罪的对象的特殊性，即杀的是自己的父亲，娶的是自己的母亲。如果不是这样，最多只是犯罪而已，但有可能不会导致他的悲剧。也就是说，导致俄狄浦斯悲剧的并不是他命中注定要做某一件事，而是他做的这件事的性质。所以，真正导致俄狄浦斯悲剧的并不是他的命运，而是他所犯罪行杀父娶母的伦理性质，是他破坏了当时的伦理禁忌。

俄狄浦斯所犯的乱伦罪行在悲剧中已经一再指明并反复强调了伦理犯罪所带来的严重后果。在俄狄浦斯时代，社会已经从母权制时代过渡到父权制时代，当时以父权制为基础的新的社会伦理秩序与道德关系已经确立，并得到社会的一致认同和遵守。在对待新的伦理秩序问题上，已经不存在埃斯库勒斯在《俄瑞斯忒斯》中所描写的争论和斗争，新时代的人类所面对的，不是为了争取建立新的伦理秩序和道德关系而去同旧的社会秩序、旧的伦理秩序和道德关系进行斗争，他们面对的问题是如何遵守和维护新建立起来的伦理秩序和道德关系。这种新的伦理秩序和道德关系在人类社会中具体表现为父子与母子的伦理关系，在这种关系中，杀父和娶母都被看成是最严重的伦理犯罪。因此就俄狄浦斯来说，他的悲剧并不在于他无法避免杀父娶母这件事，而在于杀父娶母的性质属于最严重的伦理犯罪。

俄狄浦斯通过神谕知道了自己将要杀父娶母的命运，并积极采取措施避免这一可怕行为的发生。这说明了两个方面的问题：一方面说明当时人们借助于理性已经认识到杀父娶母是一桩严重的伦理犯罪，另一方面说明人们希望避免这种犯罪。也就是说，人们已经从理性的

高度上认识到要维护以父子和母子的伦理关系为核心而确立起来的社会伦理秩序和道德关系,并避免这种秩序和关系遭到破坏。俄狄浦斯的逃避就是人们为避免新的伦理秩序和道德关系遭受破坏而做出的努力。但是,新的伦理秩序和道德关系仍然有遭受破坏的可能性,尽管俄狄浦斯做出了种种努力,但仍然无法避免杀父娶母这一罪行的发生。无论这种破坏是有意的还是无意的,但这种可能性在现实社会中不可避免。俄狄浦斯在无意中杀死了父亲娶了自己的母亲,这正是新的社会秩序和新的伦理道德关系可能遭到破坏的证明。

在新的社会时代,新的社会秩序和新的伦理道德关系遭到破坏所带来的后果是极其严重的。悲剧寓言式地说明这种伦理犯罪带来的严重后果就是人类的毁灭。从伦理的角度看,杀父娶母也坏了新确立的社会伦理秩序,败坏人伦,泯灭人性,在道德的意义上毁灭了人。同时,杀父娶母也违背了人类进化的科学规律,近亲繁殖导致人类的人口素质下降。希腊神话中的人兽结合的怪物,就象征性地说明了近亲繁殖会带来怎样的后果。因此,杀父娶母的禁忌还是古代人类在自身进化过程中对人类繁殖的一种朴素的科学认识。也可以说,正是杀父娶母的禁忌,才使人类最终从愚昧无知中真正解放出来,变成道德的人,科学的人,真正获得人的本质,摆脱自我毁灭的噩运。

俄狄浦斯的悲剧是一个在伦理和道德上自我发现、自我认识和自我救赎的悲剧,自始至终都是他的伦理意识在起作用。正是因为他有了强烈的伦理意识,他才能够认识到乱伦犯罪的严重性,才会对伦理犯罪的后果感到恐惧,才会尽力避免伦理犯罪。俄狄浦斯最后还是因为杀父娶母犯下了乱伦大罪,并且自己惩罚了自己。他的不幸遭遇代表着道德文明发展的悲剧性进程,说明人类在维护新的社会伦理价值方面所付出的悲剧性代价。同时,他的悲剧也说明了维护大家公认的伦理秩序的重要性,表明谁破坏了新的伦理道德关系和秩序,即使是无意的,也会给社会带来灾难,给心灵带来痛苦,要遭到严厉惩罚。这出悲剧的意义不在于人无法逃避命运和命运的残酷性,而在于新的伦理道德关系遭到破坏给人所带来的灾难,社会秩序遭到破坏所带来的社会问题,说明了维护新的社会秩序和伦理道德关系的重要性。

选自《学习与探索》,2006 年第 5 期

维吉尔和他的史诗《埃涅阿斯纪》

杨周翰

普布留斯·维吉留斯·马罗(Publius Vergilius Maro),通称维吉尔,在欧洲文学发展中占据一个关键地位。他生活在欧洲古代文明的结尾、基督教即将对欧洲开始其统治的时期,他的历史地位颇像生活在中世纪和近代之交的但丁的历史地位。他开创了一种新型的史诗,在他手里,史诗脱离了在宫廷或民间集会上说唱的口头文学传统和集体性。他给诗歌注入了新的内容,赋予它新的风格,产生了深远的影响。他的作品具有历史感和思想的成熟性。他是一个自觉的艺术家。他可以说是第一个近代意义上的作家。这些特点已为一般所公认了。

维吉尔于公元前[①] 70 年 10 月 15 日出生在意大利北部波河(Po)北岸曼图阿(Mantua)附近的安德斯(Andes)村。这地方属阿尔卑斯山南高卢地区,因此他的祖先可能是高卢族或厄特鲁利亚族。这地区在诗人出生前不久才纳入罗马版图,波河南岸的居民 89 年获得了罗马公民权,而波河北岸直到 49 年居民才获得罗马公民权,42 年才正式归入罗马版图。

维吉尔的父亲务农。但据多那图斯[②]说:"有人说他是陶匠,但多数人说,他是一个名叫玛吉乌斯的小官吏的仆人。他工作得很好,娶了主人的女儿,后来又购置林地,养蜂,颇为富有。"

---

① 以下凡公元前年代一律省略"公元前"三字。

② 有关维吉尔生平的材料主要来源于多那图斯(Aelius Donatus)。他是公元4 世纪罗马文法学家,圣哲罗姆的老师。他写的《维吉尔传》绝大部分采撷传记作家绥通纽斯(Suetonius,公元 2 世纪前半)已佚的维吉尔传。此外有关诗人生平的材料,除诗人作品中偶见之外,有塞尔维乌斯(Servius,公元 4—5 世纪)的维吉尔作品注释;玛克罗比乌斯(Macrobius,公元 5 世纪初)的对话录《萨图恩节》及其他古代传记(见 *Vitae Vergilianae Antiquae*. Oxford Classical Texts, 1954)。但多那图斯的传最长、最早、最有用,英译文见 W. A. Camps. "An Introduction to Virgil's Aenied". OUP,1969。

关于维吉尔的诞生,多那图斯讲了一个传说,纯属神话(古代人是相信这一套的),很像我国古代的史传,不过它反映出当时和后代的人们对诗人的景仰,不妨迻译一段。多那图斯写道:"当他母亲怀他的时候,梦见生了一株月桂树[①],落地之后立即长成一株大树,结了许多果实和花朵。次日她和丈夫去附近一处农庄时,半路上不得不离开大道,在路边一条沟里把婴儿生下来。据说,婴儿出生时不哭,相貌温和,父母当时就肯定这孩子将来会很幸福。此外还发生了一个征兆,按当时风俗,小儿出生处要种一株小白杨树,这树一种下去就长得像有一年树龄的大树,因此这棵树就被人叫做'维吉尔树'。人们认为它是圣树,凡是怀孕的妇女和年轻的母亲,都来向它祈祷。"

维吉尔幼年在他父亲田庄上过着农家生活,热爱意大利北部美丽的山川。他的父亲为让他受到良好的教育,先送他到克莱蒙那(Cremona),后来又送他到米兰和罗马学习。他学修辞学,向亚历山大派哀歌诗人帕尔通纽斯(Parthonius)学希腊文,从希罗(Siro)学伊壁鸠鲁哲学。鲁克莱修斯(Lucretius)新问世的《物性论》引起他很大兴趣。他又学过医学、算学和法律,并出庭作过一次辩护,但由于口拙,像个没有文化的人,而放弃法律。以后他又信奉斯多葛哲学和宗教。

据多那图斯说:"维吉尔身材修长,面色黧黑,像个庄稼汉。他体质不佳,时患喉疾、胃病和头痛症,还常吐血。他饮食不多。"维吉尔每到罗马,一旦人们认出他来,他即急忙就近躲进人家,其羞涩如此。

在罗马他结识了诗人和政治家迦鲁斯[②]、波利欧[③]和瓦鲁斯[④]。这三人在他的《牧歌》中都影射到。通过波利欧他结识了屋大维[⑤],并成

---

① 罗马人用它的枝叶编成环状冠,戴在优胜者的头上,代表荣誉。

② Gaius Cornelius Gallus(69—公元 26)在屋大维与安东尼和克利奥帕特拉作战时,他保卫非洲前线,取得胜利,成为埃及首任总督,但治理无方,被召回罗马。屋大维疑其不忠,判他流放,后自杀死。

③ Gaius Asinius Pollio(76—公元 5),内战时期,站在安东尼一边,40 年任执政官,并任阿尔卑斯山南高卢总督,后与安东尼发生争执,但也不归顺屋大维,以诗歌自娱。

④ L. Alfenus Varus,继波利欧任阿尔卑斯山南高卢总督,总司该区没收土地的工作。

⑤ Gaius Octavius(63—公元 14),凯撒妹妹的外孙,被凯撒收为义子,更名为 C. Julius Caesar Octavianus,27 年获封号 Augustus。他击败政敌,大权独揽,实际上是罗马帝国的始皇帝。

为屋大维亲信麦克那斯[①]幕中成员。44 年凯撒遇刺。43 年维吉尔回到他曼图阿田庄,创作《牧歌》。次年屋大维出征菲力匹,击败政敌布鲁图斯和卡修斯,41 年犒赏退伍老兵,把阿尔卑斯山南高卢地区的农民土地充公。维吉尔被赶出家园,他想抗拒,但险些丧命。于是他避居老师希罗宅中。这在他诗里有生动的描写,对他也是一次沉重的打击。但据说后经迦鲁斯等人的说服,可能恢复了田庄或在意大利南部康帕尼亚地区另外分得土地田庄,作为补偿,总之他没有再回家乡去。37 年《牧歌》出版。37—30 年间他创作了《农事诗》,在这段期间的后期,他定居康帕尼亚的诺拉(Nola)和那不勒斯,偶至西西里。30 年以后,维吉尔用了十年多的时间创作他的史诗《埃涅阿斯纪》。26 与 25 年,屋大维在西班牙出巡时两次投书索阅已成部分,维吉尔都未首肯。但 23 年他曾向屋大维和屋大维的妹妹屋大维娅朗诵过一部分。经过十年多的经营,《埃涅阿斯纪》初稿基本完成,他还准备三年时间修改。为此,他在 19 年起身去希腊、小亚细亚,去学习和实地观察。到雅典后,他会见了屋大维,屋大维正在这一带出巡,准备回国,劝其同归。他准备启程回国,回国前到科林斯的麦噶拉(Megara)游览,罹热病,渡海抵意大利的布伦迪西姆(Brnndisium),9 月 21 日[②]卒,年五十一,葬在那不勒斯。在他的墓碑上刻着以下两行铭文:

> 曼图阿生我,卡拉布利亚[③]夺去我的生命,如今
> 帕尔特诺佩[④]保有我;我歌唱过放牧、农田和领袖。

维吉尔终身未娶,他有两个弟弟,都早死。他死后,据多那图斯说,他把一半产业留给了异父弟,四分之一献给了屋大维,十二分之一献给

---

① Caius Maecenas(8 年卒),虽无官职,但是屋大维的亲信,他随屋大维出征菲力匹,为屋大维议婚,代表屋大维办理外交。在他幕中,他养了许多文人,使他们为屋大维的政策服务。这一文人团体除维吉尔外,还有 38 年他介绍进去的贺拉斯,此外还有抒情诗人普罗佩尔修斯(Sextus Propertius,50—公元 16),悲剧和史诗作者瓦留斯(Lucius Rufus Varius)。瓦留斯和另一作家图卡(Plotius Tucca)后来是维吉尔遗嘱执行人。

② 或作 20 日,或 22 日。

③ Calabria,布伦迪西姆所在地区。

④ Parthenope,即那不勒斯。

了麦克那斯,其余留给了他的朋友瓦留斯和图卡,并在遗嘱中要求他们把史诗稿焚毁。他们在处理他的遗稿时,并没按照他的遗嘱做,屋大维命令他们整理编辑这部史诗,公之于世。

维吉尔生活的时代正值共和国末期、帝国初期。在漫长的共和国时期,战争从未间断。对外,罗马由防御转向侵略扩张;内部,民族之间、代表着大小土地所有者的利益的派系之间,以及奴隶与奴隶主之间的武装斗争,十分频繁。战争给小土地所有者带来了沉重的灾难,他们的情绪在史诗中有直接的反映,如卷 12.517—520,写一个阵亡的青年士兵,他原是以捕鱼为生的,他父亲种着几亩租来的田地,家里虽穷但从不想依附权贵,“他痛恨战争”。维吉尔从青年时代起就经历了凯撒与庞培之间的内战(49—48 年),此后凯撒遇刺死(44 年),以安东尼和屋大维为一方与布鲁图斯和卡修斯为一方的内战(44—42 年)展开,以屋大维一方在菲力匹的战役胜利告终。不久,屋大维和安东尼之间又发动内战,以阿克提姆海战安东尼失败告终。当时厌战的情绪十分普遍。史诗卷 6.86,西比尔说“战争,可怕的战争”就是一个概括。诗人在整部史诗中对战争基本持否定态度。史诗第一个字就是“战争”[①],全诗大部分写战争,足见这问题对诗人来说是极端关注的。战争,在诗人看来,不仅可怕,也是疯狂的,卷 2,特洛亚失陷时,希腊人竟盲目地和希腊人自相残杀起来。战争对贫富一视同仁(12.542)。战争,对他来说,就是悲剧。

共和国后期,罗马已经囊括了整个地中海,形成了庞大的帝国。统治这样一个庞大帝国出现了许多问题。在前后“三雄”时期,帝国分成中、西、东三部分,结果政由方伯,引起统治者之间的内讧。因此须要一个强有力的中央集权。加以整个奴隶主的统治机器日趋腐败,贪污纳贿,道德堕落,这一阶级的寄生性暴露无遗。也就是在这样的历史条件下,屋大维应运而生。

44 年凯撒遇刺后,屋大维登上历史舞台。他的父亲是个富有的骑士(商人),做过助理执政官(61 年),又做过马其顿总督,59 年卒,有二女一子。屋大维的母亲阿蒂雅(Atia)是凯撒的外甥女。代表平民派的

---

① 一说史诗开篇并非以“战争和一个人”开始,前面还有四行诗,诗人自述他以前的创作历程。这种说法,早已被推翻。

凯撒被贵族元老派的布鲁图斯和卡修斯等刺死后,他的遗嘱指定义子屋大维为继承人。这时他正在驻希腊的凯撒兵团服役见习,他立即回国,力图报复。他很快获得元老和助理执政官的职位。根据元老院一条法令,他和安东尼和雷比杜斯组成三人委员会("后三头","后三雄"),掌握绝对权力。对内消灭贵族元老派政敌,遣散兵团,实行屯垦。对外,把罗马版图分成西、中、东三部分,分别由三人掌管,平定了西部和东部的叛乱。36年雷比杜斯被屋大维排挤掉,而屋大维与安东尼之间也展开了决战,以31年安东尼失败告终。从此屋大维一人大权独揽。29年罗马的雅努斯[①]庙门从235年以来首次关闭。屋大维再度遣散兵团,分土地给退役老兵,恢复旧宗教,动员诗人、历史学家、艺术家为他服务。27年他接受"奥古士都"的称号。元老院为他立金盾,盾上的铭文称颂他的"武功、慈惠、公正和虔敬"。自从凯撒死后在42年被奉为神明以后,屋大维已是理所当然的神之子(divi filius),现在他更是神化了。22—19年他出巡西西里、希腊、小亚细亚,整顿政务。18—17年他颁布禁止通奸法、禁止奢侈法、婚姻法,整顿罗马的道德风尚。他又领了大祭司的头衔,成为政教两方面的领袖。2年他被晋封为"国父"。公元14年卒。

屋大维代表的是新贵族元老和骑士阶层。在他的统治下,罗马的政治秩序是稳定了,结束了以前长期的内部纷乱,形成了大一统,建立了"罗马和平"。但罗马并未因此而万事大吉,罗马平民的地位并没有改善,统治阶层内部矛盾还是存在,奴隶与奴隶主的矛盾还是存在,海外受压迫的外族不断反抗。雅努斯庙门关了,是否还会重开呢?屋大维本人是个野心勃勃的人物,冷酷无情,他的卧榻之侧不容他人酣睡。埃格那提乌斯(M. Egnatius Rufus)和他争选执政官失败,他疑心埃格那提乌斯要谋害他,就把他处死。汉武帝和屋大维都算得上是英主,终武帝一朝,不知杀死多少丞相。40年他和安东尼的弟弟鲁奇乌斯作战,把三百名俘虏杀了祭他的义父凯撒。凯撒本人在一次战役中把所有的抵抗者的手都砍掉。一个垂死的战士请求屋大维把他死后埋葬,屋大维对他说,鸟会解决他的问题的。这类乞求之后仍不免一死的场面在史诗描绘战争的过程中屡见不鲜,全有现实根据。屋大维的冷酷的一面

---

① 参看专名索引。

在莎士比亚的《安东尼与克利奥帕特拉》一剧中也有所体现。

屋大维还有"清教徒式的狂热"。他生活简朴,一直住在帕拉提乌姆山上一所旧宅子里,小而简陋。他热衷于恢复古罗马的宗教信仰、传统道德和文物制度。他笼络文人,自己也写作。他控制言论,共和国时期以西塞罗、鲁克莱修斯为代表的比较自由的风气已荡然无存。他迷信,但又意志坚强。他对忠于他的人也同样忠实。维吉尔为之服务的就是这样一个人。他依附屋大维,但他的态度是矛盾的。他衷心感激屋大维给罗马带来和平,给他本人土地和家宅。[①] 屋大维奖励文学,提倡古风,提倡斯多葛派的道德,恢复宗教信仰,维吉尔敬仰他,讴歌他,埃涅阿斯部分地正是屋大维的画像或屋大维所提倡的品德,他的史诗在一定意义上也是遵命文学。但最终他对屋大维有所保留,他对屋大维的事业,对罗马帝国有些怀疑。马克思很熟悉维吉尔的诗,常引用他的诗句,他在办《莱茵报》的时候,和检查制度作斗争,在一篇文章的开头,就引了维吉尔一行诗,不过反其意而用之。[②] 这行诗是 timeo Danaos et dona ferentes(即使希腊人带着礼物来,我也怕他们)见《埃涅阿斯纪》2.48,是拉奥孔警告特洛亚人不要把木马拖进城去时说的。这句话很能代表维吉尔的疑虑心情,像一只惊弓之鸟,从这心情生发出他全部创作的一个基调。

这里不得不牵涉到维吉尔的哲学思想。我们前面说过维吉尔早年从希罗学过伊壁鸠鲁哲学。这派哲学思想在罗马最杰出的代表是早于维吉尔约三十年、共和末期思想比较自由时期的鲁克莱修斯,著有《物性论》。鲁克莱修斯相信世界是物质的,由原子组成,宇宙的运动有一定的规律,但人有自由意志。人的灵魂也是物质的,死后无所谓灵魂,死亡是自然规律。神在宇宙中没有地位,他不相信命运,他认为怕神怕死都无济于事。鲁克莱修斯这种主张是针对当时一方面罗马的旧宗教已不为人所信奉,另一方面社会上普遍产生一种怀疑和悲观情绪,走上迷信的道路,因此他宣扬这种无神论思想。在个人行为方面,他继承伊

---

① 他的产业,据多那图斯说,值一千万色斯特尔克斯(公元1世纪作家科鲁梅拉 Columella《论农业》一书提到一个会种葡萄的奴隶,身价八千色斯特尔克斯。在塞内加的书信里,玛希尔的诗歌里提到有文化的奴隶则值十万),他在罗马埃斯奎利埃山有一座住宅,与麦克那斯的花园毗邻。

② 《马克思和世界文学》,北京:生活·读书·新知三联书店,1980年,第49页。

壁鸠鲁的思想，主张一切行动都应以是否给个人带来快乐或痛苦为准。所谓快乐，就是一种宁静的精神状态，无欲、无忧、无痛苦的状态。他反对奢侈，主张简朴的生活，从大自然中获得享受。维吉尔很服膺他的哲学，他在《农事诗》(2.490—492)中说："幸福啊，能够知道物因的人，能把一切恐惧、无情的命运和贪婪的阴河的嚎叫踩在脚下的人！"

维吉尔后来又倾向于斯多葛派哲学。斯多葛派哲学很复杂，又有发展变化，其基本论点是：宇宙是由神主宰的，神左右物质；在人的行为方面，这派也主张人有自由意志，人运用自由意志来服从上帝，这就是使人生幸福的最高道德标准。这派希腊哲学家来到罗马之后，罗马一些哲学家，包括西塞罗，接受了他们的学说。他们认为世上一切既然严格受必然性(上帝、神、命运)的支配，人就应当培养一种坚韧耐苦的精神，作为道德修养。这种精神状态正是罗马贵族所需要的。[①] 在早期他们靠这种精神打仗，应付政敌，到后期又以此来抵制皇帝的专制。早于维吉尔三十多年的西塞罗[②]在为他儿子写的《论职责》(*De Officiis*)一书中提出四大主要道德范畴：智慧、正义、坚韧和温和。斯多葛派还主张人人是兄弟，普遍的爱。早期斯多葛虽也主张神灭论，但晚期又接受柏拉图和毕达哥拉斯的学说，主张神不灭论，人死后，灵魂存在于空间，直到下一次世界大火；善人的灵魂升往星空，恶人气浊，只能留在地表。[③]这样一来，斯多葛哲学又带上一层神秘色彩。

这些当时流行的思想都在维吉尔作品里有所反映。他歌颂坚韧不拔的精神、责任感、虔敬、信神；他歌颂和平和和平带来的幸福，歌颂给他带来幸福的屋大维；他歌颂田园生活，陶醉在大自然中；他歌颂普遍的仁爱。但在这些背后——而且也是历来给读者印象最深刻的，成为维吉尔风格特色的，使他成为所谓 Lacrimae rerum(万事都堪落泪)的诗

---

① 弥尔顿《失乐园》1.157—158 写道："不论积极行动或消极忍受，示弱是可怜的。"弗勒(Alastair Fowler)注这两行诗时，引了罗马历史家李维一句话，说明弥尔顿诗句的出处。这句话是 Et facere et pati fortia Romanumest，罗马人的精神就是行动和坚强忍受，指的是传说中的穆奇乌斯(Mucius Scaevola)进入围困罗马的克卢西姆王波尔森那的军营，企图行刺，被捕，他表示不怕死，把右手伸进火里，手残，故绰号"左手人"(Scaevola)。

② 西塞罗的哲学是折衷主义，但基本倾向是斯多葛派，他承认神的存在。

③ 参看 Bertrand Russell. *A History Of Western Philosophy*. Simon and Schuster, N. Y. (p. 259)。罗素：《西方哲学史》，北京：商务印书馆，1981 年。

人的东西——却隐藏着一种无限忧郁的情绪,悲天悯人、怀疑以至宿命论的情绪。为了罗马创业,流浪、失去亲人、战争、死亡种种牺牲,即所谓的"英雄行为"值得么?《埃涅阿斯纪》中这种贯彻始终的情绪正是诗人对他生活的历史时代的感受的反映。共和国末期连年不断的战争,对外扩张,一个青年自由农民一当兵就十年二十年,长期驻扎海外,田园荒芜,说不定还要葬身异域;统治集团内部的勾心斗角,流血的残酷斗争;社会上的种种残暴、腐败和罪恶,这一切都历历在目。屋大维固然带来了和平,雅努斯的庙门也关闭了,作为一个思考的诗人,维吉尔不禁要问这种和平能持久么?屋大维这样的统治者,冷酷残忍,他也是看在眼里的,能信得过么?这种忧虑与怀疑情绪在当时哲学上也是有所反映的,但是被压制下去了①。维吉尔敢于在他的史诗里反映出来,这是他难能可贵和特异的地方。我们不必一定要为他这种情绪找哲学根据,他的经济地位和深刻成熟的思考就是问题的答案。

但是怀疑和担心是一种消极态度,怎样解决安身立命的问题呢?他鼓吹仁爱,但是仁爱是不存在的,史诗里已多处证明了。维吉尔就只有相信命运。命运的观念贯彻整部史诗,一切积极的东西和消极的东西,都只能用命运来解释。人生的痛苦往往来自一些自己所不能控制的力量,有时明知这力量是什么,但自己也无法改变现状。维吉尔把它归之为命运,这也是古代人共有的信仰②。在史诗卷二(399—401)叙述特洛亚陷落时,希腊人有时表现得很怯懦:"有的往船上奔跑,想逃到

---

① 罗素在《西方哲学史》里(pp. 236—237)讲到希腊新学园派哲学家卡尔涅阿德斯(Carneades)156年同另外两位哲学家出使罗马。他利用这机会做了几次演说,第一次向罗马青年宣传亚理士多德和柏拉图关于正义的观点,柏拉图曾转述苏格拉底的话,说把非正义加给别人的人,比受到非正义的人更痛苦。第二次就把上次的观点全部推翻,他说强国之所以强,就是因为它把非正义的侵略强加给邻邦弱国,就像罗马那样,用以证明一切哲学结论都是可以怀疑,可以推翻的。罗马青年趋之若骛。但老卡托(Cato)这位复古派就起来反对,在元老院公开提出驱逐三个希腊哲学家使者。老卡托要罗马青年学习守法,服从元老,作"清教徒",无情,无知。他在元老院弹劾一个执政官不应白昼吻自己的妻子,他要自己的妻子亲自奶婴儿,奴隶老了,他就把他们卖了,他认为奴隶只能工作和睡觉,奴隶之间不能有友谊,他鼓励奴隶与奴隶争吵,奴隶犯过,他叫其他奴隶审问,直到处死,老卡托这种思想在罗马占统治地位,是很典型的。

② 西塞罗曾说"我们的共和国之所以能够像今天这样伟大,完全是因为我们竭尽全力取悦于不朽的神祇的原故"(《神性论》3.5),见 Camps 前引书 p.45。这也是为什么,维吉尔称埃涅阿斯为"虔敬的"、"虔诚的"(Pius)。

安全的海滩,有的出于可耻的胆怯,爬回到马腹里去,躲藏到他们熟悉的窠里。”尽管如此,“伊利乌姆和特洛亚人的光荣伟大已成过去;无情的尤比特已把咱们的一切移交给希腊人了”(325—327)。命运是无情的。普利阿姆斯被皮鲁斯杀死后,诗人写道:“就这样,普利阿姆斯的命运结束了,他看着特洛亚在熊熊烈火中燃烧,看着物阜民丰,在亚洲称雄一时的特洛亚遭到灭亡,在命运的安排下,结束了一生。他的巨大的身躯躺在了海滩上,身首异处,成了一具无名的尸体”(554)。一个好端端的特洛亚,一个子孙满堂的老人,就这样覆灭了,这都是命运的安排,值得怜悯同情,甚至产生绝望:“被征服的人只有一条活路,那就是不要希望有活路”(2.354)。即使在写田园生活的诗里,命运也时隐时显。《农事诗》卷四写养蜂,开头就说养蜂的事虽微不足道,但很光荣,“如果神灵不作对,阿婆罗倾听祈求的话。”特洛亚族和拉丁族的混合也是命运注定的。屋大维的外甥和继承人玛尔凯鲁斯早死,也是由于“命运的不公正”(6.869)。历史的必然性和偶然性在得不到解释时就被说成是命运,把这种认识变为信仰,变为观察世界的工具。不仅人要听命于命运,连神也受它支配。命运独立于神,超出神之上。卷十开始时,在天上辩论特洛亚人和意大利人之间的争执时,尤比特采取不介入的态度,一切让命运决定(但尤比特既是主神,他的所作所为,他的意志和命运的决定常是一致的。)

相信神,相信命运,对维吉尔来说,就是希望未来的命运好一些;作为一个个人,他只能努力向上、向善,其余都听诸命运,上天会结束灾难的,正如埃涅阿斯安慰和他一起流亡的人所说的:“我们不是没有经历过痛苦的,我们忍受过比这更大的痛苦,神会结束这些痛苦的。”(1.199)

维吉尔的作品,除了《牧歌》、《农事诗》和《埃涅阿斯纪》外,还有八首诗,据传是他所作,但学者们都一致否认。有些是别的诗人受他启发而写的,有的可能是奥维德写的,都被后世编纂者附会而错编进维吉尔诗集。不管怎样,有些诗却也反映了当时流行的情绪,或当时人认为是维吉尔的情绪和当时的社会现实。这些诗都作为附录收在维吉尔全集里,一般不为人所知或重视,但情趣与维吉尔相近,可资参阅。

《牧歌》(*Bucolica*)写于42—37年间,标题《诗选》或《短诗集》(*Eclogae*)为后人所加,共收十首。其中有两首(1、9)谈到他田产充公

的事,因此大约成于41年或稍后;第2、3、5、7首可能写于42年,当他回到曼图阿田庄时;第6、9首写于老师希罗宅中,也是41年,其余则写于罗马。这些诗,有的是献给他的朋友波利欧、瓦鲁斯和迦鲁斯的,有的(第1首)献给屋大维。其中一半是采用牧人对话或对歌的形式。

牧歌这诗歌类型起源于西西里,其主要代表是希腊化时期出生在西西里的忒奥克里托斯(Theokritos,c. 310—250)。他的诗共留存约三十首,其中有些以对歌形式描写牧人生活,悼念失去的爱人,属于牧歌类;有些则写都市赛会、神话传说;有些则是诗简,有的带有戏谑性质。他一向被认为是欧洲牧歌的鼻祖。

维吉尔的《牧歌》正是在忒奥克里托斯启发下创作的。他的《牧歌》一问世就风靡一时,贺拉斯赞美它"温存而有谐趣"(molle atque facetum),大半不仅是因为这类诗歌在罗马还是第一次出现,有清新之感,更是因为它忠实地反映了某些社会阶层的情趣和理想。它此后也历来受到赞扬,被人模仿。英国18世纪评论家约翰逊对上述两个诗人作了比较,他说:"忒奥克里托斯作为作家甚不足道,至于他的牧歌,维吉尔明显比他高明。……忒奥克里托斯虽然生活在美丽的国土,但描写不多,他写的风习很粗鄙。维吉尔的描写多得多,更富于情调,更多大自然,艺术性更高"[①]。近代文学史家也认为它是罗马文学中的首创,对后世影响最大,它的写景象18世纪画家特纳(Turner)的画境,幽邃迷离,评论家麦凯尔(Mackail)誉之为"魔幻式的光泽,奇异的黄金,非人间的天光"[②]。

《农事诗》是遵命文学,是麦克那斯示意写的,以配合屋大维振兴农业的政策。他用了七年工夫(37—30)才全部完成,平均每天写一行。多那图斯谈到维吉尔创作《农事诗》的工作方法时说:"他每天一早口述[③]大量已有腹稿的诗行,然后整天都用在加工上,把它们删减成很少几行。"他又引维吉尔自己的话说:"他写诗就像雌熊舔仔,把它们慢慢地舔出一个模样来。"

全诗共四卷,每卷五百余行,分别写种粮;植树,主要写种植橄榄和

---

① 包斯威尔:《约翰逊传》(Boswell: *Life of Johnson*, O. S. A. II. PP. 334—335)。

② 格朗特:《罗马文学》(Michael Grant: *Roman Literature*, CUP, 1954)。

③ 向有文化教养的家奴。

葡萄；畜牧；养蜂。形式仿希腊赫西俄德的《工作与时日》，属“教谕诗”类型。它有实用手册的作用，也记载一些神话传说，也写个人的思想感情，如赫西俄德要求同弟弟和解，反抗暴政，要求正义。维吉尔在这基础上加以发展，打上了鲜明的时代的和个人的印记。

维吉尔的主要作品是《埃涅阿斯纪》。早在他写《牧歌》（6.3）时，他就曾动念要写史诗，到写《农事诗》（3.8—39）时，他已决定要写，并以屋大维为中心人物。还在他写作的时候，就已经引起了人们的期待，抒情诗人、麦克纳斯文学小组成员普洛佩尔修斯（Propertius）在《哀歌》（2.34）里写道：

> 罗马的诗人们，还有希腊的，你们让路；
> 一部比《伊利亚特》更伟大的作品正在创造。

26—25 年，屋大维正出巡西班牙，写信给维吉尔要他把“初步计划或有代表性的段落”寄给他。他大约从 30 年他四十岁的时候开始写作，直到 19 年去世，才完成初稿。他准备再用三年时间退隐到希腊和小亚细亚进行修改，然后研究哲学，但没有如愿。在他离开意大利去希腊之前，他曾嘱咐友人瓦留斯，如果他发生什么意外，就把这部史诗焚毁。他死后，瓦留斯和图卡作为遗嘱执行人，遵屋大维之命，把它整理出版了。

《埃纪》共十二卷，按故事说，可以分成前后两部分，各六卷。也有人把它分成三部分，各四卷。分成两部分的理由是前半仿《奥德修纪》，写埃涅阿斯的流浪；后半仿《伊利亚纪》，写埃涅阿斯与图尔努斯的战争。分成三部分的理由是第一部分以特洛亚的陷落和狄多的悲剧为中心；第二部分是过渡，写埃涅阿斯到达意大利，结盟，准备战争；第三部分写战争。从故事结构看，固然可以分成几块或几片，但是中心人物还是一个，贯串始终，故事本身还是有连续性的。

故事按史诗的规格要求，从中间开始（in medias res），而不从开天辟地（ab ovo）[①]说起。史诗一开始，特洛亚人已经过七年海上漂泊，正离开西西里往北向意大利进发。但尤诺同他们作对，命令风神刮起大

① 贺拉斯，《诗艺》。

风,把他们吹到了南面的迦太基。迦太基女王狄多热情款待他们。埃涅阿斯的母亲,女神维纳斯也不想让儿子再流浪而希望他在迦太基定居下来,因此叫自己另一个儿子小爱神丘比德促使狄多对埃涅阿斯产生爱情。在筵席上,狄多请他讲述他七年来的流浪经历。

卷二卷三倒叙埃涅阿斯从特洛亚失陷到抵达迦太基的经过。卷二写特洛亚的沦陷,希腊人用木马计进了特洛亚,一场血战,老王见杀,埃涅阿斯背着老父,携着幼子,妻子跟在后面,逃出城去。中途妻子失散牺牲。这卷写的是发生在一夜之间的事。卷三写他七年漂泊,写他处处想安家立业,写他的迷误和祈求神的指点,写他所历的艰险以及父亲在西西里的去世。他在几处都遇到特洛亚战争的幸存者,勾起他痛苦的回忆,而以他遇到赫克托尔的遗孀安德洛玛刻和她的丈夫赫勒努斯一段最为动人。

卷四写狄多和埃涅阿斯的恋爱和结合。但是尤比特遣神使去警告埃涅阿斯不要忘记建立家国的伟大使命,要他立刻离开迦太基。他决定牺牲个人的安乐,向狄多陈述必须离去的理由,并断然登舟而去。狄多再三设法想把他留住,但未能成功,她在悲恨之中饮刃自焚而死。狄多之死引起过历代读者的同情之泪(包括青年时代的圣·奥古士丁)。值得注意的是,诗人没有一处明白地说过埃涅阿斯也同样爱狄多。

卷五,特洛亚人又回到西西里,在这里举行了赛会,祭奠埃涅阿斯的亡父安奇塞斯。一起流亡的特洛亚妇女因为长久找不到安身之处,怕再继续过流亡生活,绝望之中,开始焚烧船队。火被尤比特扑灭。埃涅阿斯决定让不愿再流亡的人留下,其余的继续跟他去寻找意大利。中途,舵手帕里努鲁斯堕海身亡。

卷六,特洛亚人终于到达了意大利。他们在枯迈[1]登陆。埃涅阿斯遵照赫勒努斯(3.441ff.)和父亲(5.722ff.)的嘱咐,去找女先知西比尔。西比尔带他下到地府[2]会见亡父,他的父亲指点给他看他的后裔——罗马国家的一系列缔造者。埃涅阿斯回到地上,决心更加坚定。在地府,他遇到帕里努鲁斯、狄多、代佛布斯,再一次经历了过去的痛苦,暗示过去的痛苦已成过去,要向前看,要前进。

---

① 在今那不勒斯以北不远,至今有一个山洞,传说是埃涅阿斯下地府的入口。

② 这情节仿《奥德修纪》,又为但丁所用,并以维吉尔为向导。

卷七,埃涅阿斯一行继续沿海岸北行,抵达第表河口。拉提努斯王热烈欢迎他们,他认出埃涅阿斯就是神所说的,注定要和他女儿结婚的那个异邦人,于是答应了婚事。但他女儿已同图尔努斯有婚约,尤诺又从中挑拨,挑起了战争。全卷以列举图尔努斯一方的意大利诸将领的阵容结束。

卷八写埃涅阿斯去到未来的罗马城址上居住的阿尔卡狄亚王厄凡德尔处去求援。厄凡德尔引他参观了他的都城,展示了未来的罗马城,并派他的儿子帕拉斯率军援助埃涅阿斯。维纳斯恳求她丈夫伏尔坎为埃涅阿斯造一面盾牌,其上镂刻着罗马历代大事直至屋大维时代,目的在鼓励埃涅阿斯作战。其中伏尔坎锻造盾牌一段十分精彩。

卷九,当埃涅阿斯去求援之际,特洛亚营寨被图尔努斯包围,特洛亚两名武士突围去找埃涅阿斯,半路牺牲了。图尔努斯杀败特洛亚人,只身闯入营寨,寡不敌众,跳入第表河逃脱。

卷十,埃涅阿斯由帕拉斯陪同回到营寨,在交战中,图尔努斯杀死了帕拉斯,剥下他的剑带作为战利品。埃涅阿斯在盛怒之下杀死了许多敌人,暂时获胜。

卷十一,埃涅阿斯准备帕拉斯的葬礼,双方达成停战协定,各自埋葬阵亡将士。这时拉丁阵营有反战情绪,图尔努斯表示要和埃涅阿斯单独决战。这时,埃涅阿斯发动进攻,战事又起。女英雄卡密拉来支援图尔努斯,战死,拉丁军大败。

最后一卷写图尔努斯再次要求与埃涅阿斯单独决斗。双方明誓立约。但鲁图利亚人破坏约定,发动进攻,埃涅阿斯受伤,一场大战又爆发。维纳斯把埃涅阿斯的伤治好,他又投入战斗。双方杀人如麻。这时在天上的尤比特要求尤诺不要再阻挠特洛亚人,他们达成协议,让罗马人和拉丁人联合。埃涅阿斯在追赶图尔努斯时把他刺伤,本想不杀他,但见到他佩带着帕拉斯的腰带,怒从心起,终于把他杀死,结束了战争。

《埃纪》从形式上说是史诗,有动作,有英雄,但从性质上说,它同荷马史诗很不一样。有人称它为“废墟文学”(Trümmerliteratur)和“建设文学”(Bauliteratur),指出它与荷马史诗不同的一个方面,它不是歌颂英雄行为和流浪冒险的。有人称之为“遵命文学”(command performance),它确实是配合屋大维提倡斯多葛道德和复兴宗教的政策的,因为恢复宗教信仰,信奉罗马神祇,可以箝制思想,而歌颂罗马创业的艰

难和今天的强大,也可以鼓励"爱国主义"。燕卜荪[1]说,"蒲伯(Pope)说,甚至《埃纪》也是'政治吹嘘'(political puff);甚至诗中朦胧如梦的、无所针对的、普遍存在的忧郁也是故意制造的,来支持奥古士都。"为什么要写得忧郁的另外一个原因是,"艾仑·波(Poe)曾证明,忧郁是最富于诗意的情调"[2]。也就是说维吉尔的史诗完完全全是为政策服务的,连其中的情调,即使不是假的,也是一种手法。这话只说对了一半,史诗是为政策服务的,但情调完全是诗人独有的,这只要比较一下当时一些同样歌颂屋大维的诗歌就会明白,甚至可以说对屋大维是有所批判的,这点下面还要谈到。

艾略特认为[3]这首史诗是"古典作品"的标本,因为它有两个特点:历史感和思想的成熟。更多的文学史家和评论家都同意《埃纪》是一首民族史诗,罗马事实上已成为一个庞大的帝国,与希腊城邦的分散局面不同,罗马人有一个大一统的感觉。主人公也和希腊史诗中的英雄不同,"英雄"的概念改变了,希腊史诗的英雄一切行动都出自个人打算,阿奇琉斯因个人恩怨而决定参战或不参战,奥德修斯历尽艰险,表现的是个人才智,回家的目的是达成个人的家庭团聚;而埃涅阿斯的一切行动都是为了建立一个新民族、新国家,个人幸福(愿意死在故国,屡屡不愿前进、狄多的插曲)必须经过斗争而牺牲掉,他不是个人英雄而是民族英雄、领袖、组织者和民族象征。他象征屋大维所提倡的道德,有些行动甚至是以屋大维的行动为蓝本的,例如他身上体现的虔敬(pietas),一是敬神,服从神意,一是对人群(家族、民族)的责任感,由此衍出他经历的千难万险和种种流血牺牲的动作。因而他不像希腊史诗英雄那样有个性,相反他必须泯灭个性,他可以说是一个不英雄的英雄,即与以往英雄有所不同的英雄。他是神的工具,神的意志的执行者,个人意志必须服从神也就是命运的意志。《埃纪》中的这种使命感是希腊史诗或希腊化时期的史诗所没有的,而成为维吉尔以后欧洲史诗的基本内容,所以说维吉尔在欧洲文学发展中占一个中心的、关键的地位。

但《埃纪》和荷马史诗最大的不同在于前者的情调,它充满疑虑不

---

① William Empson. *Some Versions of the Pastoral*. Chatto and Windus, 1935, p. 3.

② Ibid., p. 13.

③ T. S. Eliot. *What is a Classic?* Faber and Faber, 1945.

安、悲天悯人以至忧郁，使他成为一个如前面提到的"万事都堪落泪"的诗人[①]，而荷马史诗则是乐观，勇武、率直以至凶狠。这原因也许就是艾略特所说的"思想的成熟"吧。正因为他多思，所以他才多愁，也正因为如此，所以他才在思想感情的深度方面超出所有他同时代的诗人。贺拉斯的社会讽刺诗，普洛佩尔修斯、提布鲁斯、奥维德的爱情诗，相形之下就显得十分浅露。丁尼生(Tennyson)的《致维吉尔》一诗有两行说得很好："人类不可知的命运使你悲哀，在你悲哀之中有着庄严"点出了他的特色。

他的这个特色也可用人情味来说明。19世纪英国批评家阿诺德盛称维吉尔和莎士比亚是两个最能给人带来"甜蜜与光明"的诗人[②]。他说他们"灵魂里最突出的是甜蜜与光明和人性中最具人情的一切"。不管我们对人性论持什么不同的看法，维吉尔的"人情味"是实际存在的。史诗的情调和早期作品一样有时使人联想到陶渊明。萧统《陶渊明传》说他"为彭泽令，送一力给其子，书曰，此亦人子也，可善遇之。"在《埃纪》卷三里，安德洛玛刻临别送阿斯卡纽斯几件衣物，对他说："你是这样像我的孩子阿斯提阿那克斯，现在只有你能使我想起他的容貌来。"在卷十二里，诗人在描写战争的百忙之中特意写一个被图尔努斯杀死的青年，"他原来以捕鱼为生，家里很穷，但从来不想依附什么权贵，他的父亲种几亩租来的田地"。维吉尔怕战争，陶渊明也有"四体诚乃疲，庶无异患干"的诗句，异患也就是兵灾凶厄。两人也都不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵。这种人道的、人情的、向往小康的精神状态，文学史上许多作家都有雷同之处，很值得研究，也正是这种思想贯穿此后的欧洲文学，直到今天。

维吉尔虽然师法荷马，但结果可以说改变了史诗的性质，因此不能以荷马的特色要求维吉尔。早在三百年前，德莱顿[③]曾作了如下的公允的比较："维吉尔气质安详、稳重，荷马狂暴、激动、充满了火。维吉尔的

---

① 凡有可以一掬同情之泪的地方，维吉尔从不放过。如9.480ff.欧吕阿鲁斯的母亲千辛万苦随儿子逃离特洛亚，不想儿子竟战死，维吉尔费了些笔墨描写她如何哭悼。10.758，尤比特在天宫里看到双方这种无谓的疯狂的杀戮，看到这些总有一天要死的凡人受这么悲惨的折磨，很是怜悯他们。维吉尔也同样不放过一切强调命运的机会，例如10.706写密玛斯与帕里斯同日生，但一个死在故土，一个却死在异乡，都是命中注定的。

② Matthew Arnold. *Culture and Anarchy*. chap. 1.

③ Preface to the *Fables*.

天才在思想得体,文字多彩,荷马则思想迅速,语言自由。""我们这两位诗人在气质方面既如此不同,一个火暴,血性高,一个滞涩忧郁,这就使他们各有不同的卓越之处。"他们塑造的英雄,"阿奇琉斯暴烈、急躁、报复心重……埃涅阿斯则忍耐、考虑周详,关心他的人民、对敌人仁慈、永远服从天命。"

我们不妨比较一下《奥德修纪》卷十一和《埃纪》卷六,都是写游地府,维吉尔的格局完全模仿荷马,甚至连词句也照搬。如埃涅阿斯三次想拥抱他父亲的亡魂(6.700),他父亲三次像轻风和梦影一样闪开[①],但区别大于相似。奥德修斯直入地府,没有什么序曲,但埃涅阿斯则是先看庙门,然后大神附在西比尔体上,取金枝,超度了一个亡魂,才进入地府。入地府后他首先向冥神祝祷,才见到亡魂。序曲中的这些细节赋予故事以浓厚的庄严神秘的宗教色彩,培养气氛。奥德修斯首先看到的是他的母亲,埃涅阿斯则是在看到了一系列亡魂之后,才见到父亲,表示在面向未来之前对过去的回忆。奥德修斯见到母亲之后询问的是家中情况,老父、妻子和儿子的情况,埃涅阿斯见到父亲后,父亲却先讲哲学(毕达哥拉斯灵魂轮回说),然后讲的是罗马未来的英雄和历史,以及埃涅阿斯的使命。可见维吉尔脱胎于荷马,但内容大变,正如乔伊斯的《攸利西斯》脱胎于荷马而内容大变一样。

《埃纪》一般称为"文人史诗","第二位或第二代史诗",或竟称"人工制造的史诗",以相对于荷马的"纯真的"、"第一位的""天籁"。一个自然,一个人工[②]。维吉尔所开创的史诗其特点大致可以这样说:作者有鲜明的创作目的,作者有历史感、使命感,有深刻的思考,吸收了许多前人的传统、神话和书本知识以为营养。它是一种新型史诗,在这层意义上讲,维吉尔可以算是欧洲第一个"现代"诗人。惟其他是"人工的",所以就具有人工的特点。首先表现在史诗的构架是经过精心构思才搭起来的;文字是考虑到具体情景经过推敲后才落笔的,力求形象性和音乐性同内容协调;比喻的选择都是经过周密考虑的。例如,维吉尔经常用"虔敬"、"虔诚"来形容埃涅阿斯,点出他的性格特征,表明他对

---

① 2.792,埃涅阿斯见到妻子的亡魂时,诗人也用同样词句,都是照搬《奥德修纪》11.206f.

② Le vers donné, le vers calculé。参看 C. M. Bowra. *From Virgil to Milton*. Macmillan, 1945.

神的虔敬，遵从神的旨意，作为儿子、父亲和领袖则克尽厥职，还有同情怜悯之心，但当他和狄多恋爱，沉湎于逸乐，诗人便不再用这个形容词冠在他名字前面。在选择比喻方面，他也别具匠心，使内容越加丰富充实。例如 2.304，他把特洛亚夜间混战比作麦田起火，比作山洪暴发冲走牛羊树木，而牧人在山崖上听到这声音，一筹莫展。这个比喻基本上是从荷马《伊利亚纪》(4.452)引来的。荷马把两军相遇比作山洪暴发，远处牧羊人听了直发抖，目的是烘托战斗的猛烈。荷马的牧羊人是一笔带过写的，维吉尔把他突出出来，来烘托出埃涅阿斯的心理状态，既惊怕又无可奈何。

《埃纪》里面有两个时间层次：埃涅阿斯时代和维吉尔时代，相距一千年。按传说，从后面向前推算，埃涅阿斯定都拉维尼乌姆应在 1083 年，三十年后的 1053 年，阿斯卡纽斯迁都阿尔巴·隆加，又隔了三百年，753 年罗木路斯才建都罗马。经过二百多年的王政时期，五百年的共和时期，才到维吉尔的时代。但《埃纪》中处处有预言未来历史的地方(如卷八伏尔坎为埃涅阿斯锻造的盾牌)，影射当代的历史事件和人物的地方(如狄多就影射克利奥帕特拉)，以此来显示当代罗马有着悠久的不间断的传统。

另一个时间层次就是埃涅阿斯故事本身所有的。埃涅阿斯虽然追溯了七年的经历，但故事本身，故事中的动作，即从西西里到迦太基到拉丁姆这一段，只经历了几个月，亦即七年流浪的最后几个月。把这些时间层次弄清楚，对阅读是有帮助的。

《埃纪》的结构，不论是全诗或每一卷，都体现了诗人的匠心。据多那图斯的传记，维吉尔在写这部史诗之前，先用散文拟了一个提纲，分成十二卷，然后随兴之所至把各部分不拘次第写成诗。为了不打断灵感，有时一段未成就把它放下，去写别段；有时在有些段落里暂时插入一些"铺垫"，以便日后更替。可以肯定在他下笔之前是先搭架子的，而架子本身恐怕也是不断调整的①，以符合于约翰逊所说的"诗歌建筑的规律"(the law of poetic architecture)。每卷就像一个建筑构件，与其他

① P. G. Walsh. *Introduction to P. Vergili Maronis Aeneidos Libri* VII – VIII(Commentary by C. J. Fordyce). OUP, 1977，认为维吉尔在拟了散文写作计划之后，还要系统地研究大量有关罗马创建史的史料、传说，从中挑选他所须的材料，加以安排。

卷搭配照应。有的评家[①]指出,例如卷三、卷五情调比较恬静,以缓和卷二、四、六的紧张。前半与后半每相互应,如卷七尤诺挑拨战争,与卷一尤诺命风神掀起风暴呼应;卷八写罗马未来的历史与卷二写特洛亚沦陷对照;卷十写帕拉斯之死与卷四写狄多之死呼应;卷十二图尔努斯之死与卷六预言屋大维继承人玛尔凯鲁斯之死对应。又如卷一[②]以迦太基历史开始,第七卷也有拉丁族历史的交代;迦太基神庙内的雕刻配合拉丁姆宫中的木刻;伊利翁纽斯既是知会狄多的使节,又是知会拉提努斯王的使节。这类精心安排的情节俯拾皆是。即使在每一卷里,情节的安排也是煞费苦心的,例如卷三[③]埃涅阿斯叙述他七年漂泊就分成三组,每组三件事:第一组的事件发生在爱琴海,第二组在希腊,第三组在意大利和西西里。每个事件代表一种情绪:特拉刻的荒凉可怕,提洛斯的温存,克里特岛上的灾疫;斯特洛法德斯岛上的妖氛,阿克提姆的罗马气氛,在布特罗屯,赫勒努斯预言前途,富有启示录的味道;敏涅尔伐堡则又预言未来的战争,最后在围绕西西里航行的安静气氛中结束全卷。

所以从结构上来讲,《埃纪》是矛盾平衡的结构。古代传说和当代历史既是两回事,又有连续性;荷马史诗的英雄和埃涅阿斯气质不同,旧的英雄模式要赋以新的内容;罗马事业的伟大、值得歌颂的罗马英雄、和平的可贵、黄金时代之在望等等,和为获得这些而付出的牺牲;神的意志和个人的意志——这首诗里交织着这些矛盾。诗人既衷心赞美,又深刻怀疑。这种矛盾心情产生了这首诗的朦胧气氛和哀婉的底调。

这些矛盾和这种情调都集中在埃涅阿斯身上。他既体现了罗马的和诗人的理想,也体现了诗人的矛盾思想。狄多和图尔努斯这两个陪衬人物是他完成他使命过程中的障碍,他们必须被排除掉。狄多必须牺牲,但诗人想到她的身世,她和埃涅阿斯同是天涯沦落人,对她又无限同情惋惜。图尔努斯英俊有为,像阿奇琉斯一样勇猛直率,也必须牺牲,因为他代表了共和时期挑起内讧、争权夺利那种英雄主义,不符合

---

① R. D. Williams. *The Aeneid of Virgil*, *St. Martin's Press*. London, 1972.

② Walsh,前引文。

③ Williams,前引书。

时代的需要;但在他苦苦求饶的时候,埃涅阿斯看到帕拉斯的剑带,忽然变得复仇心切、凶狠、缺乏宽恕,这时作者的同情又倒向图尔努斯,埃涅阿斯变成一个旧式的、阿奇琉斯式的英雄,诗人对他似乎就不无贬意了。当一个暴君——墨赞提乌斯看见儿子劳苏斯为救他而战死(10.849),感到失去了亲人的痛苦,诗人也对他表示同情,而且离开情节的需要加以赞颂。也许正因为诗人意识到他的诗里的这些矛盾才嘱咐他的朋友在他死后把诗稿焚毁,而不完全是因为它还须要艺术加工。

埃涅阿斯的形象一般公认是模糊的,缺乏个性,不像荷马史诗中的人物,因为维吉尔一方面把他写成一种理想的化身、民族希望的化身,另一方面他也体现了诗人思想感情的矛盾,所以我们既不能用荷马的标准,更不能用近代小说中典型人物的标准去衡量他,正如我们不能用这样的标准去衡量文艺复兴时期的史诗或弥尔顿《失乐园》中的人物一样。

维吉尔在创作他的史诗时所利用的文学遗产除荷马史诗外还有希腊化时期亚历山大城的文学和罗马本身早期的史诗。他有了主题,就要找材料来体现这主题,摆在他面前的基本上就是这三份遗产,他必须也只能利用这遗产,在这基础上创新。

希腊化时期的史诗[①]比之荷马已增加了新的内容:个人情感;书本知识;雕琢的辞句。篇幅也短,称"小型史诗"(epyllion),例如阿波罗纽斯(Apollonius)的《阿尔格斯船手》写取金羊毛的英雄雅松和美狄亚的恋爱故事。埃涅阿斯和狄多的故事,《农事诗》最后的俄尔佛斯和欧利狄刻的故事,都脱胎于此。奥维德的《变形记》也是这类小型史诗的汇集。但维吉尔史诗却扬弃了希腊化史诗中的不严肃和纵情的因素(虽有一处暗示过男风),狄多的故事也着重它的悲剧性。

罗马早期史诗如奈维乌斯(Naevius)的《布匿战争》(只存残篇),又如恩纽斯(Ennius)的《编年史》(也只存残卷)是用古体和六步诗行写的历史,据说罗马学童拿它们作历史教科书。这些著作显然给维吉尔提供了知识素材、爱国情绪和某些史诗技巧。

总结前面所讲,为了进一步说明维吉尔史诗的特点,我们不妨就拿第一卷作个剖析,看看这些特点如何融化在具体作品里,其他各卷,读

---

① 参看格朗特,《罗马文学》。

者留意阅读,稍加寻绎,也不难发现。这里面有罗马过去的历史和作者生活时代的历史,有神话、族谱、传说、地理、风土习俗、家庭、宗教、哲学、法律、政治、战争,像一部百科全书。这里有种种描写手法,景物的描写、人物心理的描写、情绪的有节奏的变化,以至史诗特有的比喻。至于诗歌的音乐性在散文翻译里就不可能传达了。

卷一开宗明义就把传说中的罗马历史简要地交代了一句,又在294行点到雅努斯庙门关闭(29年)这一当代史实,提到罗马立国是出于神意(279)。当他提到埃涅阿斯的儿子阿斯卡纽斯封号是尤路斯时,他上挂伊利乌姆的祖先伊路斯,下联凯撒家族尤利乌斯,反映诗人对族谱学的喜爱,这既是歌颂的手段,也表现诗人的爱国情绪。诗人的嗜古癖、考证癖还表现在他对地名的兴趣,如532行,他提到意大利名称的由来;海中的礁石,俗称"祭坛",只有真正热爱自己乡土的人才会对自己乡土一草一木的来历发生兴趣。他的考古癖还不限于本乡本土,例如在367行,他提到迦太基立国是买了一块"一张牛皮所能包括的土地"而建立起来(参看译注),这里面也可能有贬意——迦太基靠欺骗立国——因为它是罗马的敌国。又如244行提玛乌斯河有九个入海口,这些都是当时人所熟悉的,诗人只须一点(就像我国旧诗用典一样)就可以唤起读者的应有的联想和反应。这一卷也反映了罗马人的家庭或家族观念,如对家神的尊奉(378),磨面制饼的场面(179)。社会风气可以从用美女进行贿赂(71)看出。至于宗教观念、命运观念,那是很明显的,不必赘言。史诗讲哲学道理,卷一中也可见到,如筵席上歌手唱了一曲天地星辰之歌,显然是出自鲁克莱修斯。全诗中埃涅阿斯第一次开口说的话应当具有特殊意义,表现他性格特征,他的话表明,经过七年漂泊,他已经疲倦了,怕艰难险阻,不愿前进了。但以后的事实表明,他克服了困难,到达了意大利,建立了新特洛亚,所以他第一句话的弦外之音就是必须用斯多葛哲学思想去克服动摇性。罗马人的法律观念也处处有所反映,如卷一里提到尤比特定下"严格的条例"(foedus-certum)约制风暴,提到风神的"权限"有限,海神比他权大(140),提到罗木路斯将来要给罗马立法(293),在全诗后半,交战双方两次订立停战协定等。对战争的描写大都在后半部,但卷一中也有,如尤诺庙里战争被形象地描绘成张着血口,反背着手,用一百条铜链绑住,反映出诗人对战争的万分惧怕和憎恶。罗马的政治生活也可以通过"群众叛乱"

(148)瞥见一斑。诗人的矛盾思想在字里行间也可以隐约看到,例如维纳斯说:"未来的前景足以抵消过去的命运"(239),这句话就有正反两方面的含意:罗马是伟大的,但是是否值得付出这么大的代价呢?

随着情节的推进,诗人巧妙地把情绪安排得极有节奏感。一场风暴之后,接着就是静谧的、富于浪漫色彩的、幽邃的海滨景象;悲愁、疲惫、厌倦之后接着是欢乐、庆幸、乐观的情绪。维纳斯刚指点给埃涅阿斯以希望,接着他又看到壁画,勾引出他那"万事俱堪落泪"的千古之叹(462),接着又是狄多治下的欢乐人群蜂拥而至。烘托情绪的另一手法就是进入到人物的内心世界,例如(208)埃涅阿斯表面上充满希望,内心却有压不下去的忧虑。诗人也没有忽略群众的心理活动,他们想象着失散的伙伴们可能的遭遇(216)。维吉尔还常喜欢用反话来激起弦外之音,如(522)伊利翁纽斯请求狄多收容特洛亚的落难者,他说他们"不是拿着刀剑来掠夺的……我们是被征服了的人,没有这种胆量"。读者不难联想到将来消灭迦太基的正是罗马人。又如(733)狄多祈祷上苍让迦太基和特洛亚双方子子孙孙永远怀念今天她和埃涅阿斯的结合。当时读者对此是一目了然的,因为后来双方打了三次大战(布匿战争),持续了一百多年,以迦太基的覆灭,变成罗马的一个行省而告终,更加显出狄多痴情的悲剧性。

在卷一里,史诗不可缺少的明喻(simile)也体现了维吉尔的独创性。例如全诗第一个明喻(148)以人事比自然现象,就和荷马常以自然现象比喻人事正好相反。如《伊利亚纪》卷二写阿加门农召开军事会议,故意试探将领们在没有阿奇琉斯参战的情况下有无作战决心,提出班师回国,大家都赞成,部队都开始作回国准备,荷马用了两个明喻来形容其忙乱景象:像大风中的波涛,军盔上的羽毛和摇动的枪杆,又像风中的麦穗。而维吉尔则从罗马政治生活中摘取形象来比风暴的骚动和止息,由此也可见维吉尔对政治的属意。又如,在两次提到狄多,使读者有心理准备之后,狄多本人出场(499),诗人立刻用了一个明喻,把她比作狄阿娜。这个明喻是仿荷马的,荷马在《奥德修纪》(6.102f.)写少女瑙西卡阿出嫁前在河边洗衣、洗澡之后的轻快心情和美貌像阿特密斯(狄阿娜)。维吉尔用来形容狄多,曾引起评者的争议,有人批评他用喻不当,因为它原是描写一个少女和女伴们跳舞欢乐的情景,而狄多则是一国的女王,在发号施令。但辩护者说,狄多不仅是一个持重的女

王,她也是一个美丽的、生气勃勃的、欢乐的女王,在众花扶持中的一朵鲜花,维吉尔这样比她是为了对照她后来的悲剧,这样这比喻就不仅是表面的比,而且产生暗示的效果。大凡荷马由于他脱胎于口头文学,所以无论是叙事还是描写都比较松散、弛放,而维吉尔则高度精炼浓缩,依靠联想和暗示以取得感情效果。这种朦胧恍惚的特点特别明显地表现在写景,不仅写冥界如此,即如卷一(159ff.)中写海滨也是如此。和惊涛骇浪对照,海滨显得尤其幽静、隐蔽、荫翳深邃,带些恐怖神秘色彩。这一段也受荷马的启示(《奥德修纪》卷十三),但完全体现了维吉尔自己的特色,反映出他最心向往之的境界和对大自然的独特的感受。

从全诗来看,还可以看到大量的现实生活的写照,如独眼巨人波吕菲姆斯吃人的图景(3.623f.),直是一幅富人吃穷人肉的漫画像;阿凯墨厄得斯则又是一幅穷人吃野果草根充饥的饿莩图(3.588—654);尤诺和维纳斯的勾心斗角不愧是一幅罗马贵妇人的生活画(4);德朗克斯是一个两面派的罗马政客(11—12);埃涅阿斯向狄多申辩(4),尤诺和维纳斯在天宫的辩论(10)则无疑是元老院和法庭上辩论的翻版。埃涅阿斯和狄多的恋爱可能影射安东尼和克利奥帕特拉。

在手法上,维吉尔爱用象征和暗示的手法,为他的主旨服务,烘托出捉摸不定的朦胧的意识和气氛,这种手法在卷六里用得最集中。埃涅阿斯来到阿婆罗神庙前,大门上雕着代达路斯、米诺陶和迷宫的故事,象征埃涅阿斯经过一段迷惘(包括狄多插曲),即将获得解脱,认准前途,不再动摇。西比尔本人就是命运的象征、神的代表,她既是向埃涅阿斯指明前途的向导,又是神秘不测、令人生畏的人物。埃涅阿斯采折的金枝,据说象征黑暗中的光明,死中的生,十分神秘。埃涅阿斯进入冥界之前还必须洗涤一名死去的同伴留下的污玷,因此诗人费了一些笔墨写葬礼,据说是用以象征凡人死后(进入冥界以后)不能再生,但埃涅阿斯则不同,仍将再生。冥界出口有两个,一个是角门(牛角制的),一个是像牙门,也具有神秘象征意义。据《奥德修纪》(19.562f.),通过像牙门出现的梦都是假像,通过牛角门的梦都是确实的,而埃涅阿斯和西比尔恰恰是从像牙门出冥界,真是"假作真时真亦假,无为有处有还无",是不是说埃涅阿斯经过迷途指点,他以后走的还是迷途呢?从而否定了他在战争中表现的"英雄主义"呢?这只能作为疑问。

在诗中维吉尔还多次运用梦或幻影。如卷二,希腊人已偷袭进城,

埃涅阿斯还在酣睡，赫克托尔来到他梦中，警告他大祸临头，赶快逃离特洛亚[1]；同卷，克列乌莎向埃涅阿斯显灵；当他在西西里左右为难，不知应否留在西西里，他的父亲显灵敦促他服从神命，继续前往意大利(5.720ff.)；即便是同赫勒努斯和安德洛玛刻的实际生活中的会晤(3)也写得如在梦中。在后半部，图尔努斯不想应战，凶神阿列克托先是入梦，后来又向他投蛇(7.44f.)，警告他，挑唆他，他才改变主意；最后写图尔努斯作孤注一掷，举起石头想投向埃涅阿斯，但只觉全身无力，像在梦中举石一样。诗中写梦与幻的地方很多，也许因为维吉尔相信梦，梦即现实。作为一种艺术手段，它不仅烘托气氛，亦且推动情节。

维吉尔对人物心理活动，有时虽只轻轻一点，却很少放过。有时他用"外化"的手段描写人物的内心意识，如写舵手帕里努鲁斯强挣着抵抗睡意，终于因极度疲倦而堕海溺死(5.827ff.)，就把睡意"外化"为睡眠神，把他下意识里面的挣扎写成他和睡眠神的斗争。诗人在描写狄多的各种心理活动花了很大力气，他用独白、比喻、对话、行动举止的描绘，写她的欢乐和悲哀。当埃涅阿斯告诉她，他决定离去，"狄多转过身去，对他侧目而视，两眼转来转去，用沉默的眼光上上下下打量着他"，暗示此时她"方寸已乱"，内心沸腾和爆发前的静默。

维吉尔常直接向读者致辞，邀请读者亲身参加到人物的处境中去，使读者感到亲切。这可能是口头文学传统的痕迹。如埃涅阿斯听到神命令他离开迦太基，他心里很矛盾，诗人就问 quid agat? "他该怎么办呢?"要读者和诗人一起为人物分忧。

维吉尔的文字精炼到了一个读起来几乎像格言警句的程度，也就是说他善于把丰富的人生经验用极少的文字概括起来。这是罗马教育强调修辞学的结果，古代许多诗人都有这本领。希腊罗马都出了一些专门写警句的诗人。前面引过马克思引的"我警惕希腊人，尽管他们是带着礼物来的"(2.48)，他还引过：quantum mutatus ab illo Hectore，"已经变得完全不是原来的赫克托尔了"(2.274，这是埃涅阿斯梦中所见的赫克托尔，遍体鳞伤，和他生前的英武，对照太强烈了，而且感情浓厚，所以这句话给读者的印象深刻难忘)。他的名句也经常为历代文人援引。其中如 Hoc opus，hic labor est，"这是困难的、费力的"(6.129，指下

---

① 非常像《红楼梦》里秦可卿死后给凤姐托梦的情节，内容也相似。

到冥界就再难回头,死后不能再生,可以作无限的引申);又如前引“被征服的人只有一条活路,那就是不要希望有活路”(2.354),概括了一种极端绝望的情绪,颇像《李尔王》里葛罗斯特所说“我们之于天神,就像顽童手里的蜻蜓,他们杀我们取乐”。他善于用警句式的语句刻画人物性格,如埃涅阿斯伤愈后重新投入战斗,对儿子说:“孩子,从我身上你要学到什么是勇敢,什么叫真正的吃苦,至于什么是运气,你只好去请教别人。”(12.435f.)

维吉尔是一位深沉的诗人,他毕生追求着一个比罗马帝国更伟大的理想,他的孜孜不倦的追求的精神,他从内心深处流露出来的那种普世同仁的思想,有着极大的感染力。他的诗扩大了我们的知识和感情经验和欣赏趣味。尽管它离我们很远,我们若付出一些劳动,克服历史文化所设置的某些障碍,它所能给我们的满足恐怕不亚于当代西方文学。约翰逊有一段话批评18世纪读者对二三流次等作品趋之若鹜的风气,其中一半的精神是可取的,即要读人类遗留下来的优秀文学。他说:“我们非得读现在人们都在读的作品不可。有人认为这类过多的孵化物(superfoetation),当代出版物之大量繁殖,对优秀的文学是有害的,因为它迫使我们非去读这些大量的劣质的东西不可,为的是赶时髦,结果,好作品就因为没有了时间而受到忽略,因为一个读了几本现代作品的人,在与人交谈时,比读过古代最优秀作品的人,他的虚荣心更能得到满足。”[①]对当代文学我们应当知道,对古代优秀遗产,我们也同样应当知道,可能还须要先知道。

选自维吉尔:《埃涅阿斯纪》,杨周翰译
北京:人民文学出版社,1984年

① 包斯威尔,前引书II.251。

奥维德和他的《变形记》

杨周翰

奥维德(Publius Ovidius Naso)生于公元前43年。这时在斯巴达克斯领导下的奴隶起义已是将近二十年前的事了;罗马的统治者凯撒在诗人出生的前一年死去,但内战继续进行直到诗人十四岁的时候,凯撒的义子屋大维(Octavianus)独揽了政权,共和国宣告终结,罗马帝国开始。因此,诗人生活的时代是奴隶主统治巩固、内战平息、帝国最强盛的时代。

诗人出身于外省山区骑士家庭(Equites),亦即商人阶级。青年时期,父亲送他到罗马学演说修辞,目的在把他培养成为诉讼师。但是奥维德并不喜欢这种职业,他热爱诗歌。当时罗马修辞学校的气氛已和共和国时代迥乎不同。在共和国时代,学校里训练演说修辞往往和实际政治结合得比较密切。据公元1世纪的演说学教科书(Rhetorica ad Herennium,公元前86—82年),当时的练习中有"意大利人[①]应否得公民权?","那西卡因谋害葛拉库斯而受弹劾"[②]等类的题目,但是到了诗人求学的时代,在屋大维的个人统治下,情况就完全变了。据罗马史学家塔西佗(Tacitus)的"论演说家的对话录"(约成于公元81年)的记载,这时"久经太平,民生安宁,元老院中鸦雀无声,加以皇帝纪律严明,以致雄辩之学,亦趋沉寂"[③]。由于元老院中以及市肆(Forum)之上演说衰落,因而演说学也就沦为文字游戏了。

屋大维的统治是在表面的共和下实行军事独裁。公元27年,元老

---

① 意大利人指罗马以外各族;在共和国中期(公元前3世纪末),罗马征服了意大利全岛,罗马贵族反对把公民权给予被征服者。

② 葛拉库斯(T. Gracchus)是公元前2世纪罗马土地改革家,为代表大土地所有者的那西卡(S. Nascia)所暗杀。

③ 以上所引均见威尔金斯:《奥维德回忆》(L. P. Wilkinson: *Ovid Recalled*),剑桥大学出版社,1955年。

院给他上尊号,称为奥古斯都(Augustus)。他的权利高出于元老院之上,皇帝变成了崇拜的偶像。这时期的文学家,如维吉尔(Virgilius)在他的史诗《埃涅阿斯纪》(*Aeneis*)中,肯定了帝国的扩张,在第六章里,主人公埃涅阿斯(Aeneas)下地狱就预见了奥古斯都,借以暗示奥古斯都的登位是必然的。当时最有才华的诗人贺拉斯(Horatius)也脱离了共和主义,和帝国制度妥协。

在共和国末期、帝国初期,罗马的社会生活也起了显著变化。在共和国初期,社会生活比较俭朴,但到了帝国初期,罗马成了古代欧洲财富的中心。除了奴隶和五谷以外,每年都从国外输入大量的金属、大理石、麻布、纸草、皮毛、象牙、琥珀,甚至中国丝绸以及阿拉伯和印度的货物。贵族们占有大片土地,由奴隶耕作;他们本人则在罗马过着奢靡的生活,使用着成群的奴隶。据估计仅罗马一城在屋大维统治时期从事家务、教育、抄写和手工艺的奴隶即达三十万到九十万之众。罗马城中的庙宇、宫殿、浴堂、剧院、角力场林立,极尽豪华。官吏公开搜刮,据说共和国末期号称清廉的执政官西塞罗(Cicero)作了一年西里西亚的总督就搜刮了二百万塞斯特(sestertius),他修饰他在罗马的住宅和乡间十几所别墅就耗费了三百万塞斯特。

屋大维曾经企图针对这种现象,通过立法,恢复道德,约束奢靡之风,但是效果不大,而诗人也正因为写了一首诗,[①]名为《爱的艺术》("Ars Amatoria"),而被屋大维流放到托米斯(Tomis)[②],他过了九年流放生活,在公元17年死于流放所。

以上的事实对他的作品都有一定的影响。他的主要作品按写作前后有下列各种。《爱》(*Amores*)是一系列的爱情诗,共三章。《女英雄书信集》(*Heroides*)共二十一封信,诗人托古代传说中女子给丈夫或情人的书简,从妇女角度描写不幸的爱情,有的被骗,有的被遗弃,有的被逼,有的被罚,有的担心。《爱的艺术》一诗共三章,前二章的"指导"对象是男子,后一章是女子,在传授技巧的同时,诗人也反映了他那时的

---

① 诗人在《哀怨集》(*Tristia*)里说自己被流放的原因是"一首诗和一个错误"。诗大半指《爱的艺术》,错误可能指屋大维孙女尤利亚(Julia)与人私通的事被诗人知道了,或和诗人有关。

② 在黑海滨,今罗马尼亚。

罗马的生活现实。但是这部作品却无异是和屋大维道德改革政策唱对台戏,引起了屋大维的不满。诗人随着又写了一首《爱的医疗》("Remedia Amoris"),建议不幸的情人去用狩猎、旅行、种田、戒酒或躲避写爱情诗的诗人等方法排除悲伤。这些爱情诗歌反映了罗马人的日常生活和风俗,但是主要意义在于揭开了爱情的心理,尤其是妇女的心理。此后诗人又写了《变形记》(*Metamorphoses*)和《罗马岁时记》(*Fasti*)。后者按月记载了罗马的宗教节日、传说、历史事件、风俗等等,有浓厚的热爱乡土的情绪。但是诗人只写了六个月,放逐令下,并没有完成,直到死后才发表。在放逐之前《变形记》已大致完成,据说放逐令下,他一气把这部作品焚毁了,所幸已有传抄,因得保存。在流放期间他仍继续写作,写了《哀怨集》(*Tristia*)共五章,大都是书信体,或致其妻,或致其友。有的描写流放时的海程、罗马的诀别,有的要求召回,有的写流放所的生活景物。最后一部重要作品是《黑海书简》(*Ex Ponto*),共四章,内容和《哀怨集》大致相似。

《变形记》一般公认是奥维德最好的作品。全诗共十五卷,包括较长的故事约五十个,短故事或略一提到的故事约有二百。故事中的人物可以依次分为神话中的神和男女英雄,和所谓的历史人物这三类。全诗的结构可以细分为以下各个段落:序诗、引子(天地的开创、四大时代、洪水的传说)、神的故事(卷一至卷六)、男女英雄的故事(卷六至卷十一)、"历史"人物的事迹(卷十一至卷十五)、尾声。这样一个安排多少是按时间次序作出,但是有许多故事的发生时间本来很难定,因此作者又按故事的性质予以安排,例如卷一至二的故事主要围绕神的恋爱为中心,卷三、四是以酒神巴克科斯和忒拜城为中心,卷五、六以神的复仇为中心,卷六至九以雅典英雄为中心,卷九至十一以男女英雄的恋爱为中心等。

奥维德这部作品对文学的贡献在于把古代世界的神话传说总集在一起。作者的任务是把这样丰富的材料变成一部有机的、一气呵成的诗作。作者成功地完成了这一任务,全诗只有在将近尾声的地方(卷十五第622行),线路才折断。把不同的故事串连起来,在"希腊化"时

期[1]的亚历山大里亚的诗人中已有尝试,但是奥维德从这里得到的启发并不多。把故事按照时代安排出次序应该算是奥维德的创举。此外他还想尽一切办法使故事串连得自然而不显得牵强。他用故事套故事的办法,他用人物轮流说故事的办法,他用婆媳对话的办法,他利用叙述挂毯上织出的故事或杯子上镂刻的故事的办法,有时他写完一个故事,接着又写一个与此性质正好相反的故事。总之诗人费尽心机,使全诗的线索不致中断。

诗人不仅通过叙述的技巧使全诗成为一部有机体,而且所有的故事都有一个共同点——变形。这些传说中的人物最后不是变成兽类,便是变成鸟形,或树木,或花草顽石。变形背后的哲学基础就是罗马哲学家卢克莱修(Lucretius)一切都在变易的观点。而主要的根据则是毕达哥拉斯的灵魂不朽说和轮回变易说(见《变形记》卷十五)。但是诗人写故事的目的并不全在说明变易之理,有许多故事本身具有极强的吸引力,变易的结尾往往属于次要地位,诗人把它加上或则因为原来传说即是如此,或则因为要符合全诗体例。

这些故事的串连方法在今天看来似乎有勉强、机械、甚至幼稚之嫌,但我们若是历史地去看,当作者并没有一个中心人物或中心事件(如荷马的史诗),当希腊化时代的作家并没有提供更多启发,奥维德在结构上所表现出的独创性便不难看出。1350 年以后薄伽丘写《十日谈》,在结构上也还没有胜过奥维德,只有乔叟在这一点上比他优越。

但是奥维德的主要成就并不在于总结了古代神话传说(因为有许多神话在《变形记》中并没有被包括进去,有一些已在《罗马岁时记》中更详尽地记载了,在《变形记》中便只略略一提)或在结构技巧上表现了独创性(虽然我们还应该承认其独创性),而在于他所说的故事本身,和这些故事的说法。他对待故事的崭新的态度和叙述故事的技巧,使这些尽人皆知的故事得到了新生命,时而引起人的同情,时而引起人的厌恶,时而悲惨,时而滑稽,使故事的情调生动而有变化。

首先,在对故事中的神和人物的处理上奥维德表现了大胆的独创性。在荷马史诗里,神是受到尊敬的。在奥维德同时代诗人维吉尔的

---

[1] 希腊城邦文化,在亚历山大(公元前4世纪)兴起以后,日渐衰落,随亚历山大势力的扩张,希腊文化散布更广,文化中心移往北非亚历山大里亚城,直到罗马征服希腊世界为止。

史诗中,宗教敬神的思想也还是牢不可破。神在史诗中象征一种超人的力量,神的是非不能拿人的是非标准来衡量。奥维德写的不是史诗,是一个新的文学类型,奥维德对神的态度几乎自始至终是不恭敬的。他在《爱的艺术》中曾说:"承认神的存在是有好处的,因此我们无妨假定神存在。我们应该保存旧的宗教仪式,利用神来贯彻我们的诫命,这对社会是有好处的。这些诫命是:'不要犯罪,天神就在你身边,天神会干涉的';'孝敬父母';'不要欺骗';'不要杀人'。"[①] 正当屋大维要恢复旧宗教的时候,这种釜底抽薪的言论当然会导向诗人的谪戍。在他最早的诗《爱》中,他针对主神朱庇特(Juppiter)说:他的情妇"把门关上不准他进去,这比他自己的霹雳还厉害呢!"这种嘲弄天神的态度在荷马或维吉尔的史诗中是不可想象的。

因此,奥维德就把天神一个个从他们在天堂的宝座上搬下来,把"神"降到凡人的水平,并且按照罗马统治阶级——皇帝和贵族——的原型赋予天神以性格。天神最突出的特点就是为所欲为、荒淫残酷。男神性格中主要因素是淫欲;女神是嫉妒和报复的心理。朱庇特利用他天神的地位打动了伊俄(Io),他引诱了卡丽斯托(Callisto),骗取了欧罗巴(Europa),还作了许多类似的勾当。日神阿波罗也不例外,他死命地追赶着不愿意爱他的达佛涅(Daphne),还要假献殷勤。朱诺(Juno)除了嫉妒以外几乎没有其他特点。因为她的嫉妒,朱庇特不得不把伊俄变成牛;朱诺自己又把卡丽斯托变成熊,使朱庇特不能亲近她。女神雅典娜因为嫉妒阿剌克涅姑娘(Arachne)织布比她织得好,就罚她变成蜘蛛。拉托娜女神(Latona),因为尼俄柏(Niobe)以生了七子七女而骄傲,就把她的子女全部害死。

天神之中也有等级。在第一章开始,诗人写朱庇特召开会议,众神聚集。高级的神站在一面,低级的神站在另一面。朱庇特、日神等是大神;此外还有山神、河神、林神、海神等小神。总的说来大神是比较丑陋的,小神则比较可爱。例如伊俄的父亲,河神伊那科斯(Inachus)找不着女儿非常伤心,伊俄变牛以后偎依着父亲,把自己名字写在地上(因为变牛后不会说话),伊那科斯连声叹息,拥抱她哭泣,作者对他们父女表示无限同情。又如地府大神普路托(Pluto)抢劫普洛塞庇娜(Proserpi-

---

① 引自威尔金斯:《奥维德回忆》一书。

na),被湖仙库阿涅(Cyane)看到,想要阻止他,但是他不顾她正义的呼声,劈开湖面把普洛塞庇娜掳进地府,库阿涅这时觉得,第一,自己为了救人反遭轻蔑;第二,普路托竟在她的领域内蛮横无理,滥施威权,劈开她的湖面,但也无可奈何,只有哭泣。

朱庇特按神话是天神中的主神,同时也是独裁者。他因为人类不敬天神,决心毁灭人类,但是他表面又想做得民主一些,于是召集天神会议(卷一,151—243)。我们看诗人如何描写天神会议:

> 诸神在大理石的议事堂落座,朱庇特本人则坐在高出众神之上的地方,倚着一柄象牙权杖,甩动着他头上可怕的头发,三次、四次,于是大地、海洋、星辰都震动了。他怀着义愤开口道:"我现在为世界的统治权感到担心,从前当那些蛇足巨人每个都张开一百只手准备把天堂掳去的时候,也未令我这样担心。那时的敌人虽然凶狠,但他们是作为一个团体,从一个来源来进攻的;而今天凡是咆哮的海神包围到的地方的所有的人类,我都必须消灭。我可以指着在地下流经斯堤克斯丛林的阴河水发誓,在此之前,各种方法我都试过,无法医治的部位只好用刀割掉,免得健全的部分也受到感染。我的臣民中有半人半神,有村社神,有女仙,农牧神,半羊半人神和山林神,我们认为他们还不配在天上享有席位,不过我们可以准许他们住到我们赐给他们的大地上去。但是只要以残暴闻名的吕卡翁还在设下圈套和——手里有雷霆、统辖你们诸位天神的——我作对,你们认为他们在大地上会安全么?"
>
> 全体天神听了浑身战栗……

这样的朱庇特和罗马皇帝也相去无几。而且这吕卡翁——这不敬天神的阿耳卡狄亚国王——还是卡丽斯托的父亲呢。诗人把朱庇特写成如此怕人,企图用对小神安全的关心转移众神的视线,掩饰自己的专横与残忍,并冒充民主;这样诗人表面上给他尊严,实际上正是剥掉了他的尊严。

神的尊严在诗中处处被诗人剥掉,而显得荒唐可笑,有时甚至可耻。再举伊俄的故事为例。朱庇特追逐伊俄,怕她逃跑,就布下一阵乌云。朱诺恰巧正在向下界张望,看见乌云,非常纳闷,回头一看丈夫又

不见了。她知道丈夫的老毛病,就下去察看。朱庇特预感到妻子来了,就赶快把伊俄变成白牛,朱诺追问他白牛的来历,这就使朱庇特感觉非常狼狈,只好撒谎。朱诺又进一步向他要白牛,朱庇特就陷于更狼狈的境地,为了不使妻子疑心,只好牺牲伊俄。

我们再看神使墨丘利(Mercurius)。他正在天上飞行,忽然看见地下有一美女(赫耳塞 Herse),"大吃一惊,在半空中就爱上了她"。他的信心很高,认为只要他一落地,赫耳塞必然爱他的俊美。因此他落在地上,"并不改变自己的形貌,因为他对自己的美有充分的信心。但是尽管信心很强,他不免还要花点心思把头发梳梳光,把袍子整理整理,看上去要利落,金滚边也要显出来。他特别注意用右手拿着引梦驱梦的短杖,并让带翼的凉鞋在秀美的脚上发出光彩。"这岂不是一付满心虚荣、沾沾自喜的罗马纨绔子弟的肖像么?

又如爱神维纳斯和战神玛尔斯通奸,被日神索尔(Sol)看见,就去报告她的丈夫武尔坎(Vulcanus)。武尔坎是个巧匠,他听了很激动,手中的活计都失手落在地下了。于是他制了一张比蜘蛛网还细的大网把妻子和玛尔斯网住,然后"把象牙的双门打开,把各位天神请了进来。那两个搅在一起睡在榻上,丑态毕露,有一位爱说笑话的天神说他也情愿丢这种丑。天神们一阵大笑,这件事在天堂上一直传为新闻"。(卷四,167—189)

就这样,通过神的寓言,奥维德反映了他所熟悉的罗马上层社会的道德面貌。

在古代神话的男女英雄故事中,诗人比较注意的是某些不正常的情欲。例如特剌刻(Thracia)王忒柔斯(Tereus)淫乱姨妹菲罗墨拉(Philomela),并把她眼睛挖瞎因而引起悲剧;又如美狄亚(Medea)因为爱伊阿宋(Jason)背叛了父亲,帮助伊阿宋取得金羊毛,和伊阿宋一同逃走,又使伊阿宋的父亲返老还童,杀死王位篡夺者,但是伊阿宋却又爱上了别人,因而引起悲剧;又如刻法罗斯(Cephalus)不相信妻子对他的忠实;斯库拉(Scylla)爱上敌人弥诺斯(Minos),不惜割下父亲头发去降敌,城邦亡了,但弥诺斯仍旧把她摒弃;又如比布利斯(Byblis)对自己亲兄弟考努斯(Caunus)发生不正常的情欲;密耳拉(Myrrha)对父亲的不正常的情欲。奥维德写这些故事的时候,一般继续了《女英雄书信集》中的观点,对那些受遗弃或受迫害的妇女表示深刻同情,一切悲剧

似乎都是由男子不了解热烈爱情,把女子只看作是玩弄对象这一态度所引起。但是另一方面有些妇女似乎又被描写成极其残酷,例如忒柔斯的妻子就可以杀死亲子替妹妹复仇。但是我们若是记得罗马角力士为了娱乐贵族彼此残杀,我们若记得尼禄(Nero)皇帝为了娶一女子毫不在意地杀妻弑母,那么这种残酷岂非正是现实的反映。

奥维德写这些故事时,特别强调它们的悲剧性。在罗马悲剧(如塞内加(Seneca)的悲剧)中,杀人流血是必不可少的因素。此外,奥维德也还特别强调主人公的内心矛盾和痛苦来提高故事的悲剧性。即以密耳拉的反常故事而论,作者着重描写了她内心的道德和情欲的斗争。这长久的矛盾过程——作者通过独白或其他修辞手段着意描写了这过程——使故事笼罩上一层悲剧的气氛。他固然创造了老乳媪来直接促成罪行;最后密耳拉变成香脂树后还不住流着悔恨的眼泪,但作者着眼是在矛盾演成的悲剧,以及在某种情况下人物的内心活动。在艺术创作的这一方面作者作出了很大的贡献。

但是关于古代男女英雄最优美的故事当推刻宇克斯(Ceÿx)和阿尔库俄涅(Alcyone),俄耳甫斯(Orpheus)和欧律狄刻(Eurydice),皮剌摩斯(Pyramus)和提斯柏(Thisbe)等故事。它们吸引着世世代代的读者和诗人。这些故事,情节都非常动人,结构完整,景物的描写、心理的分析以及修辞的语言在这些故事,尤其在前二则里都运用得恰如其分。刻宇克斯和阿尔库俄涅这一对恩爱夫妻在分离时的难舍难分,刻宇克斯在惊涛骇浪中的殒命,阿尔库俄涅在家里的心神不宁、求神问卜都写得非常生动。他们的悲惨命运甚至感动了天神,在他们变鸟以后,天神们指定冬至前后不准海上发生风暴,好让他们在海上安全孵卵。俄耳甫斯这位著名乐师的音乐是如此之优美,连地下的鬼神听了都受到感动,答应他从地府领回已故的爱妻,但有一个条件,就是在回阳路上,俄耳甫斯不准回头看她。但是俄耳甫斯一路上实在忍耐不住,竟回头了,他这一回首不知引起多少代读者的遗憾。在希腊神话中所没有的皮剌摩斯和提斯柏的故事里,作者把爱情不自由的一对情人的悲剧放在次要地位,因此细节和主要部分显得不很调和。莎士比亚早看到这点,因此在《仲夏夜之梦》中特别给以强调,使它变成一出悲喜剧。

《变形记》的内容是极其丰富的。它包括了许多当时久已流传的民间传说,例如代达罗斯(Daėdalus)的飞行技能,弥达斯(Midas)的点金

术和驴耳,皮格玛利翁(Pygmalion)的雕像等等。在乌利斯(即奥德修斯)(Ulixes)和埃阿斯(Aiax)争夺阿喀琉斯(Achilles)遗物的故事中,诗人的修辞学和演说学的训练得到充分的用武之地。这部作品还描写了荒年、瘟疫、洪水、大火。在关于一对老年农民夫妇(菲勒蒙 Philemon 和包喀斯 Baucis)招待天神的亲切动人的描写里,作者似乎也反映了农村的生活。但是奥维德所反映的现实在这一类的故事中是很有限的,我们只能通过一些表面上并不反映现实的故事去寻求。例如从他所塑造的神的形象里可看出罗马的贵族社会,从他对神的态度里可看出他的对于这一社会的讥讽和否定宗教的倾向性。从他的富于修辞意味的人物内心矛盾的分析,可以看出提出这样一种创作手法的客观要求和现实基础,如果客观世界不存在罪恶,罪恶的矛盾心理也不会提到创作者的日程上。

《变形记》最后一部分处理的是罗马"历史",以埃涅阿斯这一人物为中心。在这里奥维德和维吉尔一样体现了罗马帝国的思想,替罗马帝国寻找历史的根据。他对凯撒和屋大维的歌颂是赤裸裸的。但是他也塑造了一个富于责任感、公民感的奇普斯(Cipus)的形象,这个肯于为了罗马利益公开揭露自己的、传说中的罗马大法官和那些公开掠夺的罗马官吏形成了鲜明的对照。

奥维德的哲学思想是混乱的。他一方面相信卢克莱修"一切在变易"的唯物观,另一方面又相信毕达哥拉斯(Pythagoras)的"灵魂转移"的唯心学说。他采取两者表面相同之点——变易——来给他的"变形"找一个理论的根据。

《变形记》的总的美学价值在于它给予读者以新鲜活泼的感觉。诗人以充沛的、毫不费力的想象力使许多古老的传说重新获得生命。也正是这种想象力吸引了早期的莎士比亚。莎士比亚《爱的徒劳》中的教师(Holofernes),在批评一首情诗的时候,对牧师说:"至于优美的、信手拈来的诗句,黄金般的韵调,这首诗里是没有的。你得去向奥维德领教。何以要向奥维德领教呢?还不是因为他善于嗅到幻想的香花和富于创造性的俏皮话。"

幻想、想象力、创造性、巧妙的语言——诗人用这些创造了一系列新鲜活泼的故事,创造了一系列至今还能引起兴趣的人物和情景。例如在第一章中朱庇特命令墨丘利去杀死看守伊俄的百眼怪物阿尔古

斯，墨丘利就扮成牧羊人，领着一群山羊，口吹芦笙，到了那里。芦笙的声音吸引了阿尔古斯，他便喊墨丘利过来和他作伴。诗人在这里运用了巧妙的想象力把一个头生百眼、警觉力很高的阿尔古斯被音乐所陶醉而又挣扎不睡的情景写得极其简单而成功。他说墨丘利“坐了下来，东拉西扯地闲谈着，消磨时光，他又吹起芦笙，想要催闭阿尔古斯睁得老大的眼睛。但是阿尔古斯使劲和瞌睡挣扎，虽然有的眼睛睡着了，但是他还用张着的看守。他还问芦笙是怎么发明的，因为芦笙在当时还发明不久。”

又如卷八中，代达罗斯制造飞翼，“他的儿子伊卡洛斯正站在一旁，他不知道手里拿的东西将来会要他的性命，却满脸高兴地去捕捉那些被轻风吹散的羽毛，时而又用手指搓捻黄蜡。他淘气不要紧，却妨碍了父亲的奇妙的工作。”而当父子飞行在天上的时候，“下面垂竿钓鱼的渔翁，扶着拐杖的牧羊人，手把耕犁的农夫，抬头望见他们，都惊讶得站立不动，以为他们是天上的过路神仙。”

诗人善于把现实世界不存在的事物写得合情合理，而这种合情合理的可能性也正建筑在现实基础上。

诗人这种巧妙的想象力是和他的修辞学的训练分不开的。修辞学的目的是要说服，因此它不仅要求有创见的内容（inventio），而且要求高度的修辞技巧（elocutio）。在修辞演说和生活实际日渐割裂以后，内容就变成次要，而技巧就被提得很高。因此在奥维德的故事中也往往有“以辞害意”或画蛇添足的地方。例如诗人特别喜欢描写“变形”的过程，达佛涅被日神追赶，跑得筋疲力尽，她呼喊父亲求救。“她的心愿还没说完，忽然她感觉两腿麻木而沉重，柔软的胸部箍上了一层薄薄的树皮。她的头发变成了树叶，两臂变成了枝干……”直到最后她变成了一株桂树。又如诗人描写大瘟疫的可怕，人人求神问卜，丈夫去为得病的妻子祈祷，但是祷告还没有作完，自己就已经死了，但是诗人不甘心到此为止，添一句道：“手里拿着的香还有一部分没有烧完。”

又如在卷三中写阿克泰翁看见狄安娜在泉边沐浴，狄安娜一怒，就把他变成一头鹿，他又被他自己的猎犬咬死。诗人在此就仿照史诗办法开了一个四十条左右的猎犬名单。又如在卷十中俄耳甫斯的音乐感动了树木，聚集在秃山上听他的音乐，这本是一个动人的场面，但是诗人的修辞学又要求他开了一个树名的清单。

诗人的修辞技巧运用得最成功的地方是乌利斯和埃阿斯争夺阿喀琉斯遗留的武器的一段。这一幕充满戏剧性的场面,不仅反映了罗马法庭的实况,辩护师寻找理由时的无孔不入,而且生动地描写了两个不同性格间的冲突。埃阿斯在荷马史诗里以"愚勇"见称,但是奥维德若把他仅仅写成一个只有"愚勇"的人,那么冲突即不能尖锐。奥维德让他先陈述理由,他也能振振有词,一五一十把理由说得很充分,似乎乌利斯无法把他驳倒。但是诗人仗了乌利斯巧妙地用"以子之矛,攻子之盾"的办法把埃阿斯驳得体无完肤。这一场答辩使"希腊将领们听了深为感动,他们的判决证明了乌利斯的口才确实不凡。"

奥维德的《变形记》以它上述的那些特点吸引着我们,正如它吸引过历史的读者和作家。

他的全部作品在他生时非常通行。在庞培城(Pompeii)挖掘出来的废墟墙壁上有不少描写《变形记》故事的壁画和其中的诗句。在中世纪,教会虽然反对他的"异教"思想,但是僧侣们还是读他的作品,甚至在教会学校里用它作课本。最滑稽的是,据记载,阿拉贡王雅各一世在一次贵族和主教们的大集会上突然引用了《爱的艺术》中的一段,而自以为是圣经里的话。

在中世纪和文艺复兴交替之际,但丁也受到奥维德的影响,他的《神曲》中的神话部分大都根据《变形记》。但丁下地狱见到"四大幽灵",他们是荷马、贺拉斯、卢卡努斯和奥维德。据说彼特拉克、薄伽丘的启蒙读物就是《变形记》。在英国,"现实主义奠基者"乔叟更是把《变形记》读得烂熟的,他在自己的作品里采用过《变形记》中的许多故事。更重要的,他也吸取了奥维德的心理描写的方法。

在文艺复兴时期,奥维德的影响可以用早期的莎士比亚作为代表。法国的蒙田也是自小就读过《变形记》。此后,17 世纪的弥尔顿和莫里哀,虽然政治倾向、文学风格完全不同,但都喜爱奥维德的作品。据说莫里哀晚年床头经常放着一部《变形记》。这个文学巨人的名单可以无限制开下去,但是我们可以用歌德来结束,歌德常常提到他重读《变形记》的事。而他在《诗与真》中的一段回忆,既指出了《变形记》的缺点,又有力地证明了它的魅力。歌德说:

我用尽一切方法想要卫护我心爱的作家(指奥维德),我说,对

于一个有想象力的青年来说,和天神或半人半神的人物在欢乐灿烂的环境里盘桓,亲眼看到他们的行动和恋情,是一件最有趣不过的事情……但是有人(指德国批评家赫德尔 *Herder*)不承认,他说这一切都一无足取。他说在那些诗里找不到真正的、第一手的真实;既无希腊,又无意大利;既无原始世界,又无文明世界,从头到尾只是抄袭旧有的东西,只有一个过分有教养的人(指奥维德)才做得出这种事。最后,我就想证明说,凡是一个卓越的人物所创造的一切也都可以算作是"大自然",而且在一切民族之中,不论新老,永远是只有诗人才能成为诗人。但是有人还是不承认这些对我有利的理由,并说这一切更是绝对地一无足取。这使我极度苦闷,我几乎因此而没有勇气读我的奥维德了。[1]

选自奥维德:《变形记》,杨周翰译
北京:人民文学出版社,1984 年

---

[1] 引自威尔金斯:《奥维德回忆》。

圣 经

简约、含蓄的《圣经》叙事艺术

刘意青

《圣经》研究同《圣经》的历史一样久远，但是直到20世纪中期没有人认为《圣经》本身有什么文学价值。虽然《圣经》在信仰者心目中有绝对的宗教权威，但不论是基督教徒、犹太人，还是世俗读者都把《圣经》文本看作形式上比较杂乱的一个集子，它包含了律法、家族谱系、历史故事、神话寓言、传说、诗歌等多种文类。就语言而论它也比较复杂，前后用过希伯来文和希腊文记述，又经过拉丁文和英文的漫长翻译和编辑历史，所以似乎无法谈及它有何艺术上的完整性和特点。

然而，这种看法到20世纪40年代被一个西方文化饱学之士的独创见地给改变了。他就是犹太学者艾里克·俄尔巴哈(Erich Auerbach)。二战期间俄尔巴哈为了躲避希特勒的迫害，逃亡到土耳其。就在欧洲文明遭到法西斯摧残，面临绝灭的严峻时刻，俄尔巴哈从他藏身的小小角落，以他独有的方式，为保存和发扬西方文明作出了贡献。当时条件很差，他在不具备搞研究的起码环境、也没有图书馆可以参阅资料的情况下撰写了具有划时代意义的文学评论专著《模仿：西方文学中对现实的表现》(*Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature*)。这部文论的目的是讨论历代对文学反映现实，或称模仿现实的不同理解，以及由此而产生的多种表达手法和效果。他从柏拉图把文学模仿生活现实定位在真和善之后的第三位谈起，逐渐聚焦到19世纪法国文学的巨大成就，称之为完全摆脱古代文学和思想理论约束的现代现实主义的发端。他声称当斯汤达和巴尔扎克把任意一个普通个人放在历史大环境里来查看他那坎坷、悲惨的人生之时，西方文学的现实主义就摆脱了古典教条的控制，普通人和贱民不再只是轻喜剧或取乐闹剧的角色，他们也可以成为严肃和悲壮主题的主人公了。他指出法国的现代小说给西方现实主义打开了一个全新的局面，从那时起文学中的现实主义就蓬勃发展起来。但是，俄尔巴哈接着又指出，实际上19

世纪斯汤达和巴尔扎克开创的普通人成为悲剧主人公的西方文学现实主义传统可以回溯到《圣经》,因为耶稣就是出身低贱的一个悲剧人物。

俄尔巴哈在《模仿》里探讨了上起荷马史诗和《圣经》下至弗吉妮亚和普鲁斯特的主要西方文学作品,纵横评议了像塔西佗、圣奥古斯丁、圣弗朗西斯、但丁、薄迦丘、拉伯雷、蒙田、歌德、席勒、福楼拜和左拉等文学巨匠的写作特点和贡献。正如有些西方评论所指出的,《模仿》是20世纪后半叶美学和文学史领域里最重要和最出色的著作,因为它达到了无可比拟的宽度和深度,对如此众多的写作形式和方法做了精辟的剖析,充满了独特的见解,显示出了博大的智慧,并在理论、批评和历史等方面提出了许多至关紧要的问题。也就是在这部书里,《圣经》的文学性和文体上的独特之处得到了首次阐释。我们可以毫不夸张地说,是俄尔巴哈的《模仿》,具体说是书中十分出名的第一章"奥德修斯的伤疤",开启了从20世纪下半叶迄今仍方兴未艾的对《圣经》的文学性和它的文学解读的研究。

在俄尔巴哈之后,《圣经》的文学性研究大部分属于文体和叙事分析以及结构与形式等方面的批评,但是也不乏从神话原型、意识形态、解构主义、心理学和女权主义等多个角度的审视。百花争艳,众说不一。但这些评论有一点是共同的,即越来越多的人认识到《圣经》本身就是一部伟大的文学作品,它的文本应该得到同所有其他文学巨著一样的关注。比如罗伯特·艾尔特(Robert Alter)撰写了《圣经的叙事艺术》(*The Art of Biblical Narrative*)一书,该书成功地在《圣经》貌似杂乱的叙述中寻求潜在的联系和规律,并且用新批评的细读文本手段阐释了许多精彩篇章。艾尔特之后最有建树并超越和批评了以艾尔特为代表的纯文学解读《圣经》的学者是以色列特拉维夫大学的诗学和比较文学教授梅厄·斯腾伯格(Meir Sternberg),斯腾伯格的力作《圣经的叙事诗学:意识形态文学和解读的戏剧性》(*The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*)强调《圣经》首先是一部意识形态著作,因此任何忽略了这一点的纯文学评论都有简单化歪曲《圣经》的可能。他试图纠正文学阐释的偏差,并且致力建立一个更系统化的《圣经》文学批评理论体系。除去上述两位学者的研究外,值得提到的还有加拿大文学教授和评论家诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)和他论《圣经》的专著《伟大的代码:〈圣经〉与文学》(*The Great Code:*

The Bible and Literature)。弗莱是研究神话和文学原型理论的;在这本著作里,他对语言、意象和隐喻在《圣经》和西方文学中的表现以及对创世记神话都做了精彩的论述。叙事学学者米柯·巴尔(Mieke Bal)著有《死亡和相反的对称:士师记里的对应政治》(*Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*),从女权主义角度对《旧约》士师记描述的牵涉女人的谋杀和死亡进行解读,很有特色。马里兰大学教授苏珊·韩德尔曼(Susan Handelman)在她的《杀死摩西的人:现代文学理论中出现的犹太教士解读影响》(*The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation of Modern Literary Theory*)一书中,更进一步地探讨了犹太教士对《旧约》解读的方法和认识论如何影响了弗洛伊德的解梦学说,并成为拉康和德里达解构主义理论的基础。目前在国际上,这个由俄尔巴哈发端的对《圣经》、特别是对《旧约》的文学性讨论还在如火如荼地延伸着,它不仅是我国应当关注的一个重要文学研究新领域,并且也涉及我们对西方文化、宗教和政治思想意识的深入认识。然而限于篇幅,在这篇文章里我将只着重介绍其源头:俄尔巴哈和他对《旧约》文体的分析。

俄尔巴哈在《模仿》一书的第一章"奥德修斯的伤疤"里对比了荷马史诗同《旧约》在文体上的巨大差异,分析了造成各自叙述风格的原由,并得出结论说:《圣经》是同荷马史诗比肩的伟大史诗,是世界文学宝库中的一颗璀璨明珠。

《奥德赛》的读者们都不会忘记史诗第19卷是如何描绘奥德修斯结束了10年特洛伊战争后在海上又漂泊了10年,最终回到了伊萨卡自己的家中。在他滞留异乡期间,许多无耻的求婚者住到他家里来向他妻子佩涅洛佩求婚,并大肆挥霍他的家产。为了安全,奥德修斯回家时只能化装成一个乞丐请求主人容许留宿。老管家尤利克里娅曾是奥德修斯的奶娘,按照待客规矩侍候奥德修斯洗脚,发现了主人腿上的伤疤,认出了奥德修斯。俄尔巴哈选择了《奥德赛》里的这段故事,用它同《旧约》中亚伯拉罕将以撒做祭品献给上帝的故事做了详尽的比较,深入而令人信服地阐示了两个完全不同的叙事文体,证明《圣经》的简约、含蓄文体实际上同洋洋洒洒、气魄宏大的荷马史诗一样伟大。

先让我们回忆一下"奥德修斯的伤疤"的故事和荷马的叙述。荷马

是这样描写的:尤利克里娅一边忙着倒水一边伤心地对客人讲她漂流在外的主人,她说奥德修斯就是客人这个年龄,而且客人的身量和举止都很像她家主人。此时奥德修斯记起自己腿上的伤疤,为了避免被识破,他立刻向灯光昏暗处挪了挪,但是当老妇人的手触到那块疤时,她立即知道来人是谁了。在大吃一惊的刹那,尤利克里娅失手让奥德修斯的脚落入水盆,把水溅得四处都是。就在她要把这个好消息喊出来时,奥德修斯用手捂住她的嘴,轻声吓唬她,不许暴露他的身份,同时细心地用她熟悉的亲热称呼呼唤她,令她安心。而在他们相认的这个过程中,荷马告诉我们佩涅洛佩的注意力被跟来保护奥德修斯的女神雅典娜转移到别的事上,所以她虽在场,却没有发现任何异常。

荷马不但非常详尽地讲述了洗脚认主这个戏剧性场面的所有细节,比如奥德修斯是用右手去捂老仆人的嘴,同时用左手把她搂到自己身边,而且在尤利克里娅摸到伤疤和失手让奥德修斯的脚落下的这一瞬间,诗人插入了70多行诗来解释伤疤是怎么得来的。这段回忆以插叙形式把读者带回奥德修斯的童年:一次他来看望姥爷,在随成年人猎野猪时表现出非凡的勇敢。他在追猎中与野猪搏斗,被那畜生的长牙刺伤了腿,这就是伤疤的来由。在用了70多行插叙诗仔细交代完毕这块疤的来龙去脉之后,荷马才让奥德修斯的脚落入洗脚盆中,几乎把盆打翻。

在带领我们回忆了奥德修斯化装回家,洗脚时因腿上的伤疤而几乎暴露身份的故事后,俄尔巴哈开始分析这段荷马史诗所显示的英雄史诗的各种叙事特点。他指出,荷马史诗总是尽铺陈之极来描述每一个事件和人物,场面气魄宏大,常常采用插叙、倒叙来交代因果和往事,可以说没有任何细节被遗忘,也决不留存任何疑点。在荷马史诗里不仅一切都交代得一清二楚,而且是用华丽铺陈的语言娓娓道来。比如那70多行的插叙不但交代了伤疤的来由,而且描述了奥德修斯姥爷的性格,他的宅子是什么样子,老头子得外孙后的欣喜,这次少年奥德修斯来探访老人时如何问候姥爷,老人为外孙设下的欢迎宴会,受伤后奥德修斯如何养息和恢复,回到伊萨卡后父母关切的询问等等……所有这些细节都一一展现给读者。俄尔巴哈称这种毫无保留的描述为"外

化的叙述”(Externalization of All Elements)。[①]

现代人也许会认为荷马采用这 70 多行的插叙是为了制造悬念(suspense),增加紧张气氛来吸引读者;起码是卖关子,像中国的章回小说中常见的那种手法,在关键时刻打住,且听下回分解。但是在这个问题上俄尔巴哈提出了他自己对荷马史诗文体的一个重要见解,那就是荷马史诗里不存在悬念,或很少有悬念。根据他的解释,这一长段细致又生动的狩猎描写已自成体系,它并不依赖某个悬在读者心头的谜来存在。比如我们在福尔摩斯故事里常常看到的需要破译的血迹或符号,或者是行踪神秘的人物出现,或者忽然又发现了另一具尸体,等等。这些情节的设置都直指应该侦破的中心秘密,它们令读者越来越紧张,越来越深地卷入故事而不能自拔。可是这段关于奥德修斯童年遭遇的描写却不同,它是个自成独立体系的小故事,它完全靠自身的魅力来取悦和吸引读者。而且荷马在叙述上还采取了把过去事件前置的手法,虽然它的叙述是回顾洗脚发生之前很久的过去,但它的详尽和铺陈、它的生动和历历在目,使它完全占据了读者现在的时空。因此,讲到精彩处读者会几乎忘却前面洗脚一场中发生了什么事情。所以,与其说这段插叙会令读者更紧张地等待奥德修斯暴露身份后可能发生的危险,还不如说它是在伤疤被发现所造成的紧张气氛里的舒缓剂。这种插入是史诗叙述文体中常见的做法,它一方面可以给史诗带来更博大和宏伟的氛围,另一方面还可以让读者或听众的紧张心情得到片刻的松弛,从而能够更悠游地欣赏诗文之美。

俄尔巴哈认为荷马的史诗之所以没有含蓄和悬念,不去做心理演化过程的深层描绘,而是完全“外化和前置”所叙述的每一个事件,力尽铺陈豪华之极,其原因首先是美学考虑,要让诗文美,给读者或听众最大的美感满足。然而,这种文体还有其更深的根源。俄尔巴哈十分敏锐地指出这种文体是由史诗创作目的所决定的。荷马和他前后的诗人创作史诗为的是愉悦听众,他是在讲故事,也就是在虚构,在说谎,因此没有任何顾忌和约束。诗人就等同于全知全能的叙述者,怎么编能使故事更好听,怎么讲能使诗文更精彩,他就会那么去做。这个创作目的

---

① 见 Erich Auerbach 著 *Minesis*(Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1953), pp. 3—23。“Externalization of All Elements”出现在第 4 页上。

决定了荷马史诗那夸张、明了和铺陈的外化文体。

作为对比,俄尔巴哈接下来就分析了《旧约》"创世记"里第22章亚伯拉罕把以撒做祭品献给上帝的故事。同"奥德修斯的伤疤"那洋洋洒洒上百行诗[①]相比较,这段故事真是很短很短了。首先,俄尔巴哈提醒我们注意这个故事一开头就显示出与荷马史诗截然不同的叙事特点。一天亚伯拉罕听到上帝的呼唤,他赶忙答应"我在这里"。(God did tempt Abraham, and said unto him, Abraham; and he said, Behold, here I am. Gen. 22:1)[②]众所周知,上帝和普通人并不属于一个范畴或层面,也决不会常常通话或会面。叙述开头显得十分陡然,上帝从什么地方呼唤亚伯拉罕?而亚伯拉罕当时又在什么地方?故事文本全都没有清楚的交代。在《圣经》里我们看不到上帝在哪里,也无法知道上帝什么样子。他不同于荷马史诗中描绘的奥林匹斯山上的宙斯及众神,我们知道他们如何议事,如何争风吃醋,而亚伯拉罕的上帝是无法描述的。亚伯拉罕的"我在这里"并不能回答他到底在哪里。我们可以设想亚伯拉罕当时正在帐篷外面,也可以认为他在田野里。我们可以设想他听见上帝呼唤时取站立姿势,两手高举仰面朝天;我们也可以设想他立刻匍匐在地,把脸贴在地上,毕恭毕敬。很明显,在这段《旧约》故事里,作者对亚伯拉罕听见上帝呼唤的描述没有采用荷马写奥德修斯如何用右手去捂住老奶妈的嘴又用左手搂住她以示亲昵的那种细致明晰的手法。那么,"我在这里"到底要说明什么呢?俄尔巴哈指出,这句话不是要交代地点,而是反映了亚伯拉罕对上帝那种一呼即应的绝对服从的态度。这种描述不是为愉悦听众,而是要承载道德和宗教的内涵。恰恰是为了突出亚伯拉罕对上帝的绝对忠贞,《圣经》的作者省略了那许多可能喧宾夺主的细节,如对时间和地点的交代以及对背景和环境的描述。因此,"我在这里"的例子十分有力地说明了《圣经》文体把思想意识置于一切之上的特点。

---

① 第19卷整个讲的是奥德修斯那晚化装回家到上床之前的遭遇,全卷共604行。佩涅洛佩吩咐老仆人为客人端水洗脚从第350行开始,奥德修斯捂住她的嘴并承认了自己的身份这段描写止于第490行,其中猎野猪的倒叙从第394行至466行,共计72行,但整个关于认出伤疤和伤疤来由的描述占据了约140行诗歌。见诺顿评论版《奥德赛》(1974),pp. 256—273。

② 本文用的英文《圣经》是London and New York: Collins' Clear_Type Press印发的詹姆士国王钦定本。见该版"创世记"第X章"亚伯拉罕献祭以撒"的故事。

同样受到简略对待的是亚伯拉罕去献祭的那漫长的3天路程。读者可以说对那3天发生了什么事情毫无所知，我们只读到他们丝毫不敢延误，第二天一早就出发了，亚伯拉罕用驴子驮上祭祀用的木柴，带上了以撒、两个仆人和一把刀。途经3天，第三天早上，他们到达了上帝指点的目的地，但是这个地方在哪里，故事也没有交代，只是在上帝提供了一只羊来代替以撒做供品之后，叙述者告诉读者亚伯拉罕给那地方取了个名字。整个的3天旅途就这样被省略了，像是一段真空。他们路经何处，在哪里投宿，以及以撒和亚伯拉罕做了些什么，说了些什么，叙述者都无可奉告。这种叙述上的简约在前置和外化的荷马史诗中是绝对不可想象的。实际上，马上要亲手弑子的亚伯拉罕同儿子走过的这漫长的3天路程，如果让现代的自然主义或意识流小说家来描述，恐怕可以写出一部《尤利西斯》那种长度的小说来。为什么《圣经》的作者不利用戏剧性的手法，把3天来路上的遭遇和心情好好渲染一番呢？俄尔巴哈在这里又讨论了悬念问题。按照他的理解，如果把3天的经历像奥德修斯被野猪咬伤那样去大做文章的话，那么故事开始时上帝要亚伯拉罕把独生子杀死献祭所造成的沉重气氛以及给读者带来的紧张和悬念就会被冲淡。相反，这个故事里所有的紧张和痛苦都以沉默来代替了，这种无言恰恰令读者深感压抑，他们的心弦绷得紧紧地等待那最后的悲剧。因此一切从简的目的就是要减少注意力不必要的分散，要把故事的紧张气氛发挥到极致，让读者时时不忘亚伯拉罕所受的考验，并集中精力体验他的忠贞品德。用这一观点来查看这段故事，我们还能发现更多类似的例子。比如同“我在这里”意不在说明地点一样，强调第二天一早亚伯拉罕就带着儿子上路的这一描述，也不是重在交代时间，它要说明的仍旧是亚伯拉罕一点不敢怠慢地就按照上帝的吩咐行动了。

除去地点和时间上的含糊，俄尔巴哈进一步就《旧约》叙述的另一个特点做了与荷马对比的剖析。他指出亚伯拉罕献以撒的故事看上去很干巴，简短，甚至没有对人物和景物的描绘，连个形容成分也很难得看到。亚伯拉罕和以撒长得什么样儿？他们的性格和脾气如何？两个仆人叫什么名字？他们对亚伯拉罕和以撒是否忠心？这些都只字未提。对人物唯一的修饰词语只有两处，两处都是用在以撒身上的：一处是在上帝命令亚伯拉罕用以撒做祭品时说“你带着你的儿子，你独生的

儿子,你所爱的以撒,往摩利亚地去,……把他献为燔祭。"(And he said,Take now thy son,thine only son Isaac,whom thou lovest,and get thee into the land of Moriah;and offer him there for a burnt offering... Gen. 22:2)①;另一处是在上帝阻止亚伯拉罕杀死以撒后肯定他的忠心时,再次提到以撒是亚伯拉罕的独生子。(... for now I know that thou fearest God,seeing thou hast not withheld thy son,thine only son from me;因为我知道了你敬畏上帝,没有把你的儿子,你唯一的儿子,留下不献给我。Gen. 22:12)为什么在总体上非常精简的叙述中以撒一个人就得到两处限定性的形容词语?对以撒重复使用的这个修饰成分,与其他人物的无修饰、无描述是否很不协调?怎么看待《圣经》叙述中繁复和简约的选取?这种现象是出自《圣经》作者们的杂乱无章,还是他们高超的叙事技巧?俄尔巴哈在此做了很精辟的分析。他指出这个例子非常有力地证明了《旧约》作者是很有意识地对简繁叙述作出了抉择,决不是随便把故事捏一捏,凑一凑。上帝在要求亚伯拉罕献出以撒时,特别说了以撒是亚伯拉罕的独生子,是他所爱的儿子,这说明上帝不是不知道亚伯拉罕最爱以撒,但却偏要他亲手杀子来表示对自己的忠诚,可见这是故意要考验亚伯拉罕。也就是说,叙述者有意识地告诉读者这个考验是多么沉重,让读者去想象它在亚伯拉罕心中会引起什么样的痛苦。因此,即将要发生的弑子的可怕考验就形成了叙述中的一个巨大的黑影,一个悬念,令读者揪心地等待着以撒的厄运付诸实现。俄尔巴哈在此处引用了席勒对悲剧的说法。按席勒的意见,悲剧诗人要剥夺观众/读者的情感自由,要把他们的全部智识和精神力量控制到一个方向上。② 俄尔巴哈认为亚伯拉罕献祭以撒的故事完全达到了席勒所界定的悲剧诗要求,而且取得了壮美的(sublime)效果,因此以它为代表的《圣经》叙事完全够得上史诗的标准,它只不过是与荷马史诗不同文体风格的另一类史诗。

接着,俄尔巴哈又进一步强调两者之所以风格不同,是写作目的不同造成的。在前面我们已经提到过,荷马写《奥德赛》是为了愉悦听众,

---

① 亚伯拉罕不止一个儿子,但是只有以撒是他婚配妻子撒拉所生,而且是两人老来才得的儿子。

② *Mimesis*,5。

他是虚构，是说谎，要的就是制造生动的感官享受效果，并不需要为他故事的真实性负责。而《圣经》则不然。《圣经》是基督教宗教经文，它首先是要读者相信所讲的一切都是真的，俄尔巴哈把这叫做《圣经》叙事的"真理认同"性质（the truth claim）。《圣经》的叙事者宣称他所讲的都是代表上帝的真理，他要求读者绝对相信《圣经》里记载的一切。这一对真理的考虑压倒了包括美学考虑在内的一切其他写作因素。因此，《圣经》的故事不求读者喜欢，不投其所好，而是力图控制读者，令他们信服。为此，《圣经》的叙事者不能任意铺陈，不能取代上帝像荷马史诗的叙事者那样成为全能全知。这种压倒一切的意识形态考虑就造成我们在亚伯拉罕的故事里所见到的：上帝从头到尾是神秘而不可及的，甚至故事中的许多事实和人物的心理活动也都从略，不去做清楚的交代。结果，这种叙述给每个读者留下了极大的隐含内容去理解，去认识体会，去做自己的解读。在这个意义上，《圣经》的文本比《奥德赛》这样的史诗要深刻得多。如果说荷马史诗只需读或听就能懂得其内容的话，《圣经》的叙述就不是一读就懂那么简单了，它需要我们去阐释，去解读，去挖掘其中无尽的内涵。事实上，古代英雄史诗虽然在美学上层次很高，但内容却偏简单容易，缺乏深度，较难得到现当代追求思考和辨析的读者的青睐；而《圣经》叙述的简约、含蓄却提供了多种理解可能，读者能从貌似简单的故事里挖掘出无尽内涵，从而在解读的戏剧性过程中获得极大的满足。通过比较"奥德修斯的伤疤"和"亚伯拉罕献祭以撒"，俄尔巴哈就这样得出了《圣经》是同荷马史诗和其他世界经典文学比肩的一部伟大文学作品，从而开始了20世纪下半叶研究《圣经》文本的文学性的势头。[①]

选自《外国文学》，2001年第1期

---

① 俄尔巴哈在"奥德修斯的伤疤"这一章中对《圣经》整个文体分析虽然精彩，但结论却也引起了后人的争论。持不同意见者主要对"亚拉伯罕献祭以撒"这个故事的简约、含蓄的叙述是否可以代表整个《圣经》文体风格提出了疑问。

奥古斯丁与奥古斯丁主义

成官泯

在众多古代思想家中，奥古斯丁（公元354—430）被称为第一个现代人。当然，在某种意义上说，任何一个真正伟大的古代思想家都可称是现代人，但之所以特别要称奥古斯丁为第一个现代人，是因为他的性情、思想都与现代人的心灵和灵魂如此切近，他的信仰之激情以及这种激情所结的丰富的果子，对现代人仍有巨大的启示意义。

关于奥古斯丁的生平记载，到处都可以见到，尤其是他自己在《忏悔录》中已说得很详尽了。这里只需要强调他的生活和性情的几个方面。

奥古斯丁生于北非的塔加斯特城，即今天阿尔及利亚的苏克阿赫腊斯，当时属罗马帝国。奥古斯丁的父亲不是基督徒，母亲却是一个十分虔诚又热心的基督徒。他的父亲脾气暴躁，生活散漫，世俗气重，除了尽力供儿子上学以求功名外，基本上不管教儿子。母亲莫尼加则温柔善良，十分耐心地关怀儿子的成长，希望他日后成为一个基督徒，所以，奥古斯丁自幼受到母亲的熏陶。与一切善良的人一样，奥古斯丁最早感受到的爱便是母爱，与一切伟大的人一样，奥古斯丁自认为自己有一位伟大的母亲，也确实有一位平凡而又伟大的母亲。母亲对他的爱不是很多母亲常有的可以说是有私心的母爱，即对儿子的娇纵，尽管不能说一点没有，比如当奥古斯丁16岁时即陷于人间邪恶的情欲，有了情妇并与之姘居时，母亲虽然日夜焦虑，希望儿子皈依基督，得到教规约束，但也没有建议他结婚，唯恐家室之累会妨碍他的前途。但总的说来，母亲费尽心机，都是想让儿子生活纯洁，信仰纯正，后来，当她得悉儿子信了摩尼教，大为伤心，感到儿子在信仰和精神方面已经丧亡，竟愤恨至于不准他在家中同桌共餐，同时又请一位基督教主教对儿子进行劝导。所以奥古斯丁的母亲对他的爱也不仅是很多母亲都能做到的无私奉献，她的爱超越了为自己的私心，也超越了为儿子的私心，与她

对纯洁生活的爱，与她的神圣信仰紧紧相连。正因为这样，奥古斯丁在母亲的爱中感受到了一种伟大而又超越的爱，所以，他谈到母亲时，不是以对母亲的怜悯，不是以一种对亲情、对母爱的一般的感恩之情，而总是以一种尊敬的笔调来叙述自己的母亲。奥古斯丁对母亲逝世经过的叙述，至今仍是古代基督教文献中最崇高的不朽篇章之一。

奥古斯丁 7 岁上学。当时罗马的教育实行三级制，启蒙小学学识字和算术，12—16 岁入文法学校，读文法、诗歌、文学、历史等，16—20 岁入雄辩术学校，学修辞和哲学。奥古斯丁的学业也基本上是这样下来的，他幼年在本城读书，以后先后到马都拉和迦太基攻读文法和雄辩术。奥古斯丁自认为从小顽皮，不专学业。不过，他极强的自尊心和极聪颖的天资仍使他成为一个学识极其渊博的人。他曾回忆自己如何倚着母亲的双膝轻松愉快地学会了拉丁语。至于他所接受的哲学教育，我们知道，那个时代总的思想风尚已经从希腊人之理性地求真而让位于信仰的激情，哲学并没有承担起它应有的使命，学哲学，主要内容就是学修辞学，即雄辩术。雄辩术要求人的知识、才华、机智、口才和技巧，但求真的理想则对于它很陌生，实际上，它本质上否认所谓"不变的真理"。新学园派的怀疑主义哲学当时就颇为流行，奥古斯丁在米兰时便曾被它吸引。但是，时代精神要求哲学和信仰的合一，在某种意义上说甚至是哲学因信仰而得以超拔。以奥古斯丁为代表的教父哲学完成了这一使命。不过，奥古斯丁在信仰上并没有走一条宽阔的路，他那时也不可能像后来的很多思想家一样首先进神学院接受正统的神学教育，然后平稳地走一条在思想或行为上供奉上帝的路，况且，信仰对于任何一个思想家来说都不是一件容易而轻松的事。所幸的是，奥古斯丁和他的母亲好像是性情相承，他很早就渴望崇高的思想，追求真理。19 岁时，他读了西塞罗的一本现已佚失的书，即《荷尔顿西乌斯》，便开始认真思考其中所讲的真善美的问题，并把真理视作唯一的价值，他在《忏悔录》卷三第四章中说，"这一本书使我的思想转变，使我的祈祷转向你。"奥古斯丁 20 岁结束学业，开始其教师生涯，直到 386 年皈依基督教，前后共讲文法约 3 年，讲修辞学约 8 年。在雄辩术方面的思想背景，使奥古斯丁对真理问题的思考非常根本、彻底，提问特别尖锐。我们在《独语录》中就可感到这点。

奥古斯丁气质非常敏感，且具有异乎寻常的感受力。对于外部世

界的刺激或诱惑,他可以说是一个有心人甚或性情中人。他告诉我们,他曾极喜欢去竞技场看狗逐兔子,以后偶然经过田野,看到走狗猎兔,沉思也会打断,心神追随不舍。他的眼睛对美丽的形象和鲜艳的色彩非常敏感、向往。白天里,即使他另有所思,各种形色也会向他倾注而来,就如抚摩一般,若那光华突然消失,他便渴望追求,如果长期绝迹,便甚至心灵也感悒悒不乐。他的嗅觉特别灵敏,即使百合花和紫罗兰都不在眼前,也能分辨出它们的香味。他曾溺于声音之娱,后来则钟爱教堂歌曲,而听这些歌曲时,不知不觉中美的愉悦超出了虔诚之情。他也曾迷恋于口腹之欲。

奥古斯丁不仅具有这种非凡的感性体验力,且对之有非凡的内省力。内省力使他领略到生动的内心世界活动,灵敏的耳目使他能向别人清晰地展示自己的内心世界。正因为如此,我们才能看到他在《忏悔录》中对自己早年的内心经验的精确观察和生动回忆,才能在《独语录》中感受到他作为一年轻的哲学家和一新近皈依者所具有的燃烧着的敏锐的心灵,以及谦卑的探索的灵魂。奥古斯丁对于内在经验不仅有内省,而且有真正现代意义上的心理学的兴趣和研究。他对各种感觉都有物理学的,甚至生理学的了解,并有心理学的定义。他有关于内感官的看法,甚至描述过大脑的功能定位,至于对记忆、想象、梦、幻觉,他都有相当独到的见解。而且,他对儿童心理、群体心理都有相当深刻的观察和描述。对于心理学的两个起始问题,即个体灵魂的起源和灵魂与肉体结合的性质,他进行过深入持久的思考。奥古斯丁的心理学天赋和兴趣,与他强烈的宗教体验,至少可以说是有相当联系的,有的学者甚至认为其心理学是理解其哲学与神学的钥匙。

不过,这里要说的是,与奥古斯丁在感性方面的敏感性相应的情欲。16 岁时,奥古斯丁的放荡生活就开始了。371 年,他 17 岁,到迦太基攻读修辞和哲学,刚到就被烟酒和情人团团围住,他还没有爱上什么,却渴望恋爱,追求爱的对象,心想如果能够进一步享受到爱人的肉体,那就更甜蜜了,果然不久即与一当地女子私下同居,并于次年生下一子。奥古斯丁一方面生活放荡,另一方面又有追求真理的激情。他解剖自己,意欲找到恶的根源。他开始相信摩尼教,认为与基督教讲上帝是善相反,摩尼教的善恶二元论更能说明恶之起源。摩尼教以为善恶两原则永恒对立,光明之神与黑暗之神永远争战,这似乎正给他不能

自主的强烈情欲提供了解释,可以使他不为自己的淫荡生活而自责。当然,这并不是说奥古斯丁相信这种学说就是为自己找辩护,应该说,他的情欲强烈,对真善美的追求也是执着而真诚的。摩尼教的学说并不能使他得到根本的慰藉,383 年,奥古斯丁遇摩尼教主教福斯图斯,后者却并不能令他满意地解释善恶为何永远要争战,奥古斯丁对摩尼教深感失望,最后决定去罗马和米兰等地讲学。

384 年秋,他到米兰讲修辞学,认识了米兰大主教安布罗斯,深受其影响,并研究柏拉图和普罗提诺的学说,开始信奉基督教教义。但是,奥古斯丁在生活上依旧耽于声色,又与一差两岁才能合法结婚的罗马女子来往,他的母亲为此从非洲赶来,劝儿子皈依基督,改过从新,杜绝与其他女子的关系,与这罗马女子订婚。于是,一直与他同居的迦太基情妇成全了他母亲的心愿,留下儿子,只身返回非洲。奥古斯丁等不及两年,却又有了情人,他受情欲的驱使,担心没有一个女子的拥抱,生活太痛苦了,而他的良心却愈发不安,为他的理想和行为间的反差深感痛彻。这时当是他道德生活的最低点,也是他人生转折的前夜,他曾获悉他很尊敬的新柏拉图主义思想家维克托利努斯在耄耋之年皈依基督教的事,这给他留下了很深印象。一位来自非洲的客人蓬提齐亚努斯对他讲述埃及的隐修生活,使他充满了羞惭:对于种种诱惑,那些知识贫乏的隐修士尚且置之不顾,而他虽然满腹学问,竟无力抵抗,甚至不如女子。他在异乎寻常的痛苦和内心冲突中,突然听到邻近屋中传来孩子的声音:"拿着,读吧!"于是拿起使徒书信集,翻开来便读到:"不可耽于酒食,不可好色淫荡,不可争竞嫉妒,总要爱戴主耶稣基督,勿纵肉体私欲。"(《罗马书》13:13—14)读完这一节,顿觉有一道恬静的光射到心中,阴霾消散,自觉自己已被上帝接纳。奥古斯丁从此真的改面革新,成为一坚定的护教士。

奥古斯丁自认为的这一圣灵启示,真可以说是在心灵上发生的奇迹。这种恩典,即心灵情怀的根本改变,从属世的理性到永恒的信仰之一跃,并不是为人的意志所左右,而是突然降到人的灵魂之上。真所谓"你所能成全我们的,超越我们的意想。"(《以弗所书》3:20)这种思想境界的飞跃,就是质变,这一变化绝不会在奥古斯丁尚如此祈祷时来到:"请你赏赐我纯洁和节制,但不要立即赏给。"这正如灵感绝不会降到一无心人身上。从理性到信仰,从理性到绝对的这一跃,对于奥古斯

丁的信仰,对于奥古斯丁的哲学都至关重要。奥古斯丁初从哲学上接受基督教,于是懂得在物质世界外寻找真理,这样一种见识,只有在这一跃后,才终于能有切身之感,成为哲学的信仰,信仰的哲学。奥古斯丁后来说,"真正的哲学家就是爱上帝。"哲学家有了这种切身之感,就与所谓"砍柴担水,无非妙道"的圣俗无碍的境界划清了界限。神圣与世俗的界限和张力,正是基督教文明的核心所在,属世的一切只有通过超越才能得其意义。否则,吃喝闲逸,乃至烟花柳巷,都成了文化之精深,妙道之至境,崇高神圣的维度安在?现实生活中果圣俗无碍了,所谓德行安在?所以,在基督教看来,个人的信仰,乃至普泛的哲学,其精髓尽在这一跃。今天,我们身处以相对主义为基本特征的现代性中,究竟应有一种什么样的取向,应有一种什么样的追求呢?

圣奥古斯丁年轻时为卑劣情操所征服这一事实,绝不应成为我们任何时刻在道德上放纵之安慰或借口。奥古斯丁的堕落,与他的性情乃至感性天赋有关,而他因此而受的痛苦,则因他求真的激情而不断增加。他皈依基督教后,采取了一种极端的禁欲的生活,某种意义上可说是必然结果。

奥古斯丁完全皈依基督信仰,当发生在386年夏季后期,他接受安布罗斯施洗,则在来年复活节。在这期间,奥古斯丁辞去了教职,与母亲、几个朋友和学生住在米兰郊外加西齐亚根他朋友的一座别墅里。乡间的隐居对他当时的健康状况大有好处,更重要的是为这个狂热的慕道者接受洗礼作了精神上的准备。他除了管理别墅事务,为学生讲一些学问外,就与他们一起探讨哲学问题。这段时期的生活看来是奇特而又富有诗情画意的,我们在他早期的谈话录中可以读到:"我们将余下的问题留待下一天继续探讨,因为我们在夕阳西下时方才开始讨论,而这天的其他时间则花在料理农事,以及校订《维吉尔》第一卷上了。"(《驳学园派》卷一第十五节)又如:"这天天气很好,这儿的冬季能有如许气温可算是十分暖和,我们情不自禁地出门来到草地上,以往我们也经常这样做。"(《论秩序》卷二第一节)再如:"尽管再有两小时天就要黑了,我们还是去了草地。黄昏的秀色非同寻常,分外诱人,我们决定不要错过白天尚余的美景,所以便来到往日照例聚谈的树下,各就各位。"(《驳学园派》卷二第二十五节)他们的讨论遵照着柏拉图和西塞罗的经典的对话方式,奥古斯丁认为没有比以问和答更好的发现真

理的方式了。这一时期,因为信仰最终得到归宿,奥古斯丁的思想和天才倾泻而出,几个月的时间就写了《驳学园派》、《论幸福生活》、《论秩序》,以及《独语录》。《独语录》的写作,当在386年11月到第二年1月之间,一般认为它是387年完成的。《独语录》是奥古斯丁这一时期创作的总结和高峰。387年秋,奥古斯丁起程赴非洲,途中母亲病故,于是他在罗马逗留了几个月,于388年秋返回故乡。《论自由意志》的写作,在罗马时完成了第一卷,后两卷则完成于他在希波受任为神甫之后,至迟完成于396年。《论自由意志》是奥古斯丁早期的著名著作,被认为是研究奥古斯丁哲学最好的入门。

现在该说读这本书应留意的事了。文德尔班曾在他的《哲学史教程》中把奥古斯丁的哲学称为"内在经验的形而上学",这说法对于《独语录》也再恰当不过了。"独语"既是独白,又是对话;对真理的爱,驱使奥古斯丁急于知道真理,他自问又自答,就像有"理性"和"自我"两者似的。奥古斯丁认为,真理在于知道上帝和灵魂,这两者也是哲学的两个主要问题,《独语录》反映了他在哲学体系上的最早努力。整个著作开始于讨论灵魂,因为知道灵魂在很大程度上说就是知道上帝,既然灵魂是比其他造物更接近于上帝的。对灵魂的探讨逻辑地导向考察真理、错误、普遍的怀疑、灵魂的不可朽坏性,以及理智知识的起源这一深奥问题,最后一点构成了联结奥古斯丁哲学两重对象的纽带,因为,还有什么问题像理智概念的来源问题直接把灵魂引向上帝呢?理智知识无疑不能来源于身体感觉,正如对物体世界的感觉需要太阳光,对理智世界的感觉也需要一种"理智之光",奥古斯丁说,这就是上帝。我们必须注意,当奥古斯丁谈论光的譬喻时,他显然不是在从有限之物通过类比推知无限之物,而是,他首先感受到上帝之人格,当他想到上帝,首先想到的总是一位人可与之建立个人联系的神,人只有在他那里才能找到真正的满足和善,但当他从哲学上思考上帝时,就必须要借助哲学术语,借助譬喻、类比等手段。仅仅有信仰或仅仅凭理性,都不会使他心安理得。

《论自由意志》回答恶的来源问题。奥古斯丁反驳摩尼教认为恶是实体的说法,提出恶是虚无,是善的缺乏的观点,认为人作恶还是行善都藉意志的自由选择,而人也因此配享幸福或该得不幸。奥古斯丁所讲的意志自由,不是这种比如门开着我可以自由出入之自由,这种自由

大概可以叫作物理上的自由,而奥古斯丁讲的自由则是形而上之自由。奥古斯丁是第一个清楚地阐述这种自由观,即所谓自由意志论(libertarianism)的思想家。扔出来的石子一定要往最低点下落,因为重力带着它,但人却可以有各种不同的行动,因为他的意志使然,奥古斯丁把意志的这种特性叫 liberum arbitrium,即"选择的自由"或"自由选择"。人身处自然的因果链条中,却具有选择的自由,而且,自由意志论一定要拒斥决定论。人所具的形而上自由使人能在世界中作出真正的区分,我们说,这正是基督教的要义所在,人具有作区分的能力,因为人是按上帝的形象造的,这种能力是天赋的。但是,这种能力也可被用来作恶。

我们先把奥古斯丁讨论的人之作恶是否该归咎于上帝的问题放一边,来看看他的自由观与别的自由观有什么不同。

与舍勒以实质伦理学对应康德伦理学的形式主义相似,康德的先验自由只是形式上的,奥古斯丁的自由则是实质性的自由。自律本来应该是有实质内容的,比如,奥古斯丁指出过的当人因为没有主人掌管他而自认为具有的自由或当人想脱离主人而获得的自由,就可理解为自律,但康德却只是把自律(实践理性为自己立法)理解为使人之作为自由本体得以可能的形式条件。康德的自由既是形式上讲的,又是主观的,尽管他把主观上的普遍必然性等同于客观性。

比较起来,在强调自由的客观性这点上说,似乎黑格尔更接近奥古斯丁。黑格尔的命题是"自由是圣灵必然的认识",他这种由必然所标志的客观性来自于绝对理念,现实地说就是历史理性。黑格尔的自由观常被人作庸俗化的理解,似乎只要认识到"不得不"之境遇就是获得了自由,这样说来,商业上的尔虞我诈,官场上的欺上瞒下不都成了自由之体现?黑格尔的自由命题,就像他的那句"存在的就是合理的"一样总是遭到不幸的理解。其实,所谓对必然的认识,是与他的总体性理念相联的,必须认识的必然性不是别的,正是理念的整体性真理,对必然的认识正是对历史理性的变化展开之把握。但是,按奥古斯丁的标准,历史理性仍然只是属世的、暂时的,真正要认识的是永恒的法律,而对这永恒、神圣法律的服从,就是真正的自由。这法律的天平不在任何人手中,而在上帝手中,而这一信念的确实性也不在于属人的理性,而属于神启。就都追求客观性这一点来说,黑格尔与奥古斯丁思路相近,

但黑格尔似乎更有对思想之虔诚，而奥古斯丁更有信仰之虔诚——权且这么说吧。

另一方面，在强调自由的主体方面的特性上，似乎比康德更彻底的萨特所讲的绝对自由，在任何时候都有的选择的自由，既然是人的存在的虚无性本质，也可以归之为形而上自由，同时，它也是实质性的。萨特是一个存在主义者，又是一个无神论者，就他的哲学来说，他并没能说明绝对自由进行实际选择时的客观根据，就他的德行来说，他并没有在生活中把他的自由观贯彻到底。奥古斯丁强调自由选择的主体特性，并不比萨特逊色，以至他的话被他的论敌，即主张人因其功德得拯救的贝拉基当作论据。但是，与萨特相反，奥古斯丁的自由观从根本上与他的信仰主义相连，选择的自由乃是神的恩典。

总之，奥古斯丁的自由观与这些伟大思想家的自由观的最紧要区别就在于他的信仰主义。康德的普遍必然性根据何在呢？庸俗地误解黑格尔的自由命题，难道不是因为缺乏神性的维度吗？

"除非相信，你们不能理解。"这就是奥古斯丁的信仰主义的原则。日常生活中我们并不是不能感受到这句话的真理性，但决不会像奥古斯丁这样把它上升为根本性的原则。这一原则决定了信仰者运用理性与无信仰者是多么不同，关于灵魂如何认识上帝的问题，初涉信仰的人或对信仰感兴趣的人，常会说，"我是觉得冥冥中有一个上帝，但这是不可知的。""冥冥中的上帝"，属于信仰的事情，如果没有我们前面提到的一跃，怎么可能感受到神的人格之温暖呢？没有信仰的情怀，奥古斯丁讨论灵魂和上帝，讨论理智知识之起源，便真如同再造巴比伦塔，永不可能达到目的了。

奥古斯丁对于恶是否该归于上帝的回答，也正是基于信仰主义的原则。奥古斯丁说，既然人行善从恶都藉意志的自由选择，人不可能无自由意志而正当地生活，这正是上帝之所以赐它与人的充分理由。自由意志之赐予是为了叫人正当地生活，而不是叫人作恶，这从人若藉意志自由作恶便遭神圣惩罚就可看出来。我们来看看，若无信仰，可不可以合法地问上帝：赐人自由意志是否是为了让人作恶？显然，人若不信上帝，赐人自由意志是为了让人行善，怎么可能合乎逻辑地问这一赐予是不是让人作恶呢？这就是约伯的权利。这一权利，不是法律约定上的权利，而是逻辑上的权利，是奥古斯丁所说的永恒法律所授的合法

性。约伯有权诘问上帝,因他之信仰虔诚无比,他之诘问乃是呼求。一个不信上帝的人怎么可能合法地问上帝之是与非呢?

关于为何人之恶不应归咎于上帝,奥古斯丁在第三卷中还提出了一个论证,即整体的完美性论证。上帝创造了各类事物,并使它们各得其分,各从其位。人的灵魂就是位于永远从善的灵魂和总是作恶的灵魂之间,灵魂对上帝的爱,即它的职责,就是要弃恶从善,正因这样,上帝之奖惩之中才正有公义。这与康德所说,正因为人既非无限理性,又非无理性,而是有限理性,他从感觉世界到理智世界的提升才构成了他的尊严,真是何其相似!真理难道不是只有一个吗?

看来,初涉信仰的人常常疑惑的第二个问题,即上帝何以让我们作恶的问题,奥古斯丁也作了解答。至于他们常提的第三个问题,即何以世上罪恶苦难不断,好人恶人皆得不到应有报应的问题,奥古斯丁的信仰主义原则是否也提供了回答这问题的基础呢?人若不信上帝赏善惩恶之公义,怎么能合法地问救主是否终要再来审判罪人义人呢?

我们已强调了作为奥古斯丁主义基本特征的信仰主义的一面。不过,信仰主义若不同时强调理性,就会沦到神秘主义乃至蒙昧主义,但是,奥古斯丁既表现了信仰的激情,又体现出推理的严格。其实,基督教精神之所以成为西方文明的支柱之一,恐怕正跟它与推理之理性紧密相连有关。信仰与理性既有很大区别,又是紧紧相连的,既然现代哲学已创制出关于人的爱、恨,以及信仰的知识学,这一点难道还需要怀疑吗?

任何研究和批评的第一步便应该是理解,让我们一起进到伟大思想家的激情和思想中去吧。

选自[意]奥古斯丁:《独语录》,成官泯译
上海社会科学院出版社,1997 年

我们为什么走不进天堂?

——《神曲·地狱》的东拉西扯

马翰如

鲁迅曾说过:“在年轻时候,读了伟大的文学者的作品,虽然敬服那作者,然而总不能爱的,一共有两个人。”(《陀思妥耶夫斯基的事》)一个是陀思妥耶夫斯基,还有一个,就是但丁。说是读《神曲·炼狱篇》时,见“有些鬼魂还在把很重的石头,推上峻峭的岩壁去。这是极吃力的工作,但一松手,可就立刻压烂了自己。不知怎地,自己也好像很是疲乏了。于是我就在这地方停住,没有能够走到天国去”。每当我捧起《神曲》,就想起鲁迅这番话,像是为自己的浅薄和躲懒找到了开脱的理由似的,将《炼狱》和《天堂》抛下不读——鲁迅且上不了天堂,何况我辈乎?

这回却不行了。面对田德望先生的新译《神曲·地狱篇》,似乎不能再偷懒。于是,又忍不住琢磨鲁迅那番教但丁听了不快的话,总觉得其中有些道理。于是,又忍不住想到一个荒唐的问题:为什么像鲁迅那样伟大的人物,也上不了天堂呢?

一、归 宿

听说产生宗教的心理原因,主要是对死的恐惧,乍一看,是很有些道理的。人,谁不爱惜生命,不惧怕死亡呢?细一想,又觉得未必。《地狱篇》中专门为自杀者安排了一环,让灵魂们化为怪树,让污秽的哈尔皮们在他们身上做窝,让黑狗们把他们撕咬得黑血淋漓,惨不忍睹。而且,即使到了末日审判,他们与肉体也不能合一,还得将“自己的遗体拖到这里,挂在这凄惨的树林中”。可见人间还有些不爱惜生命的人。宗教对他们来说,倒是惩戒那不怕死的念头的。再说,西方早有些有德之士,在叫嚷宗教式微了,所以尼采一说“上帝死了”,便成名言,你也引用,他也引用。莫非现代人都成了勇士,不怕死了?

也有人说,宗教起源于对未知的恐惧。乍一看,也很有些道理。大

凡未知的东西,都神神秘秘,难以把握,心中就难免惴惴的。《易经·系辞上传》不是说么:“阴阳不测之谓神。”细一想,又觉得也未必。无论在东方还是在西方,真正笃信宗教的人,恰恰是些看破红尘因而心胸坦荡的睿智者。老子、释迦牟尼、耶稣这些大教主们,哪一个没有目光深远的大智慧? 即使是被但丁打入林勃狱的苏格拉底和柏拉图,心中也有个神呢——不过,是异教的神。

所以宗教这东西,就不能轻易地归之为恐惧和愚昧的产物,尤其是当它发展成某一社会的文化主流之后,更不能简单地加以否定。须知几乎一切文化的要素——艺术、文学、哲学、科学都是从它而分化出来的呢。

记得蒙田在《论哲学即是学死》一文中说过:“西塞罗说哲学不是别的,只是准备死。”这话说到了点子上。好的哲学教人如何去死,好的宗教也教人如何去死。宗教文化植根于死亡意识,但这死亡意识的本质,不是对死的恐惧,而是死的思考和选择;不是探索死这一生理现象,而是对如何对待死的文化意义,如何去死。哈姆莱特不是有句名言吗:“生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题。”他所考虑的重点,就是如何去死。所以弗洛伊德说:“你想长生,就得准备去死。”(《弗洛伊德论创造力与无意识》)那意思是说:不知死,焉知生?

这就与中国哲人孔子的“不知生,焉知死”针锋相对了。问题都是一样的,但提出问题的方式和角度不同,就显出了文化类型和结构的差异,因而解决问题的方法也就大相径庭了。中国人讲出生入死,西方人却讲出死入生,这是两种截然不同的出入观。

这一点,近些年已经被很多有学问的中国人注意到了。问题是,为什么东方人讲出生入死,而西方人讲出死入生?

原因固然可以找出很多,但我觉得首要的一条,是教主们的身世。这“身世”的含义很广,包括出身、文化教养、传教方式、对象和死亡方式。如果把儒家也算成一教,那么,儒道释三教的教主出身都不算差。孔子是周室之后,做过鲁国的司法部长。老子出身虽不明不白,但做过周朝的图书馆长。庄子则做过梁国的县太爷。人们说老庄出身于式微的贵族,我想是不错的。释迦牟尼就更不得了,是迦毗罗国的王子。所以不难推断,儒道释的教主,文化修养是相当高的。耶稣就不同了,出身木匠,生在马槽里。后来既没听说他进过牛津、哈佛,也没有做过什

么官——甚至有人说他不大识字,大概跟禅宗六祖差不多吧。因了这些差别,孔子、老子的宣传对象,主要是上层人物,教他们如何治国掌政。庄子、释迦的宣传对象,主要是有闲士女,教他们如何养生施善。而耶稣的宣传对象,则是些蓬头垢面的小民、奴隶、甚至妓女,教他们如何诚心做人。似乎儒道释的传布,是自上而下的,基督教的传布则是自下而上的。上之生即下之死也,所以孔子也罢、老庄也罢、释迦也罢,到头来都有个善终的结局,而耶稣呢,是落了个横死——其时,年仅三十有三。(《神曲》每篇三十三歌,是否象征着耶稣的寿数呢?)普天之下,创教者亦多矣,但以身殉道的有几个?大多数创教者都主要以言论拯危世、救众生,但以自己的生命为人类赎罪,以自己的死抗议社会之不公、人性之邪恶者又有几个?大多数宗教都说善有善报、恶有恶报,但以自己的死揭示社会以恶报善、上帝以善报恶的道理的又有几个?因此耶稣之死对信徒们的刺激就格外得大。他的死使信徒对社会充满了绝望感,更使信徒恍悟了正义在抵抗中体现,希望从绝望中产生的真理——这才是耶稣死而复活的真实含义。孔子不过说:“朝闻道,夕死可也。”耶稣之死却告诉人们:朝成道则朝死,夕成道则夕死。闻道而可死与成道而敢死,这里面就有一个信心、希望和热忱的程度的差别在。故而儒道释以善终为结局向中国的君子们宣示了一个出生入死的经验性的真理,耶稣以横死为结局向罗马帝国的奴隶们昭明了一个出死入生的超验性的启示。这两种根本不同的楬橥生命之真谛的出入观,终于逐渐形成了中国与西方在文化心理上的巨大差异。

大概就因为这个缘故罢,但丁的地狱之门的可怕铭文首先就使中国读者格外地感到陌生和震惊,走上炼狱和天堂的步子就格外得疲乏和艰难。终于,在赎罪的半途便止步不前了。——因为它所倡言的再生之路,不是靠舍粥散金的援救穷人,而是靠以身殉道的牺牲自身。

这出死入生听起来挺不顺耳,但它和兵家的置之死地而后生的道理差不多。目的是让人在绝望中奋起,在困境中演一场壮烈的生命悲剧。“真性活动包括牺牲与风险”马丁·布伯说。(《我与你》)而更重要的,是告诉你:如何像耶稣复活之后一般,把一次性的生命过得如同第二次获得生命似的成熟、充实、亲切、精纯!

出生而入死,是生命的自然规律,但不是人生的归宿。人生的真正归宿,是出死而人生。出生入死易,出死入生难。但丁在《神曲》第一歌

中就走上了“另一条路”,一条“必须把一切希望抛开”的死亡之路。

二、审　痛

我总觉得《地狱篇》中的一报还一报的惩罚,是过于严苛了。它似乎不符合基督教的恕道。比如保罗和弗兰齐斯嘉的阴魂在地狱狂飙中大受折磨,就叫人看了不忍,连但丁自己看了也悲痛得“像死尸一般倒下了”。那么,但丁为什么要在地狱和炼狱中设下如许花样繁多的苦刑呢?这就说到了西方人特有的审痛意识。所谓审痛是指对精神的、心灵的内在痛苦的承受和咀嚼。中国人叫它“良心的痛苦”。

对自然、社会、肉体造成的痛苦,中国人的态度与西方差不多。子曰:“贤哉,回也!一箪食,一瓢饮,在陋巷,人不堪其忧,回也不改其乐。贤哉,回也!”就是一种以苦为乐的人生态度。孟子也说天将降大任于斯人,是要劳筋骨、饿体肤,苦心志的。但严格说起来,这叫“安贫乐道”或“砺志成事”,不是审痛悟道。佛教也讲苦。四谛的头一条就是苦谛:生苦、老苦、病苦、死苦、怨憎苦、爱别离苦、求不得苦、五盛阳苦……苦个不了。似乎活着就是受苦受罪,要想不苦,只有涅槃一路。但这个罪也不是基督教所言的原罪,只是苦果。痛苦之因不同,本质不同,对痛苦的态度也就不同。在基督教看来,人不是苦虫,而是上帝创造的荣光。活着并没罪,也不苦,只有人的离弃上帝,不肯向善的那种心性才造成彼此的大痛苦,才造成了原罪。只要使自己灵魂保持洁净,则不论活着或死去,都是幸福而快乐的。而人,只有自觉地主动地进入痛苦经验的最深处,才能发现自己失去的最重要的东西是什么,才能说出人最需要的是什么。“如果你没有感到痛苦,你渴求新生的力量从哪里来?”(詹姆斯·里德《基督的人生观》)所以《神曲》中阴魂们所受的一切痛苦,不是因生、爱、欲、智造成的,而是生、爱、欲、智的不中法度而造成的。这就与儒道释所言的痛苦不同了。它是原罪、赎罪和净罪的痛苦,是一种发自灵魂深处的痛苦。这东西无形无象,宗教文化就借助艺术象征的手段描述它,以强化人们的审痛意识。《神曲》的主题,如果一言以蔽之,就叫审痛悟道。

痛感,是生命的本能;精神痛苦,更是人的文化本能。这本能逼得人超越自己,也逼出了瑰丽的精神财富。中国人的安贫乐道固然是有积极进取的一面,但一掺入道家思想;却容易走上“乐天知足”的一路,

再一掺入“人惟求旧”的古训,就更走上了阿Q老哥的“精神胜利法”一路。遇到精神痛苦,来一句“儿子打老子”,或“我们先前——比你阔多啦”,或更浑沌而玄妙的“妈妈的”,就像武侠高手一般,把痛苦“化解”了,就觉得自己是第一个能自轻自贱的人,如同中了头名状元,九分得意地飘飘然小半日。即使犯了原罪(?)呢,也是“和尚摸得,我摸不得!”开脱得十分潇洒。所以虽遇过不少精神痛苦,却从不将痛苦的能量聚积升华,而是依然故我,一副“人惟求旧”的样子。不是有人说中国艺术是乐感文化吗?这就与尼采提倡的悲剧文化不同。《神曲》的本名,虽叫作《神的喜剧》,其内容,倒是以人的悲剧为主呢。所以中国人不大能从《神曲》中找到乐趣。

“人非圣贤,孰能无过?”中国人喜欢这样开导自己。但在基督文化中的西方人却不作此想。他们总觉得人类优于世上的一切生灵,而这种优越性是被泽了上帝之光的结果。因而,一切罪过都造成双重结果:对人的伤害和对上帝的背弃。这就使一切罪过,无论大小轻重,都蒙了一层形而上的含义——渎神。世俗的律法,只有权评判人对人犯下的形而下的罪孽,却无权评判人对上帝犯下的形而上的原罪。一切人间法度相对上帝的法度来讲,都是不公正的。人法是暂住变迁的,神法是永恒如一的。它是“末日审判”。这是一。由人法评判人对上帝的罪,是对神权的僭越。这是二。所以但丁在《天堂篇》第七歌中谈了上帝复仇与人的复仇的不同。这用耶稣的话讲,叫做“凯撒的物当归给凯撒,上帝的物当归给上帝”。(但丁的《论世界帝国》一书所论政教分离的依据,盖出于此,里面大有门道,这里暂且按下不表。)

这样一来,人因罪过带来的精神痛苦,也就有了两层意思:背弃社会正道的痛苦和背离原初的人的出发点和归宿的痛苦。这种审痛意识的二重性结构,使人不仅面临经验性的痛感,而且承受超验性的痛感;不仅感到某一社会理性对人的匡正,而且更感到由若干社会理性积淀而成的、从而冲决了某一社会理性的狭隘性的超理性的启示,仿佛听到了古老而又古老的人类始祖的灵魂的深情呼唤。这个“我魂之魂”(马丁·布伯语)的呼唤,西方人习惯地称之为上帝的呼唤。它最终带来一种大彻大悟的再生般的快感,此即复活。这种与人的本初灵魂的相遇,产生一种如同上帝初造亚当时的对世界、生命、人的出发点和归宿的极澄明的新鲜感和欣悦感。它听起来似乎不可思议,其实,这正是最纯正

的悲剧快感。须知良心就是灵魂的伤口,那血是止不住的。痛苦?痛苦即真实。看到真实,是件大苦而大乐的事。这悲剧快感的源头,可以上溯到《俄狄浦斯》、《奥瑞斯特斯》和《安提戈涅》。这种通过审痛意识而形成的与古老祖先的精神沟通和对话,这种超验的灵魂相遇,正是《神曲》中但丁与维吉尔以及诸多先哲人祖相遇的情节的潜在原型结构。但丁正是在审痛意识的形而上层次上从痛苦的地狱走进欢乐的天堂的。

这就叫中国读者犯难了。对于中国人来讲,这种超越历史时空的形而上的精神痛苦,这种由痛苦分娩出的人的本真灵魂的新鲜感和欣悦感,这种倾听古老灵魂的深情呼唤以及对人类精神生活漫长道路溯源的透破力,早已被历史化了的三皇五帝的厚厚的旧尘封埋了。因此对罪孽和精神痛苦的咀嚼和消化就不如基督文化中的西方人细腻、精致。审痛悟道既讲不上,痛苦便分娩不出宁静的愉悦,《神曲》的再生之路,就不是中国人容易消受得了的了。

三、二重真理与文化机制

让我们再拾起"凯撒的物当归给凯撒,上帝的物当归给上帝"的话头。

耶稣的话,表明了古希腊文化与古希伯来文化相遇、融合中的矛盾。上帝的统治和凯撒的统治给了基督徒一个双重身份:人的现实身份和超现实身份。这种文化的二重视角和人的双重身份,给西方人造成了一次次的文化困境、带来了一次次的文化挑战,却也形成了西方文化发展的内在机制。主体的二重身份,造成文化视角的二重性,更造成真理的二重性。不管这个二重真理以什么样的具体内容和形式出现,其实质,都是作为世俗的人的实用性真理与作为本真的人的元真理的对立。这种主体身份的双重性,马丁·布伯说得极简明透彻:我与你和我与他。我与你的世界,是人与上帝的世界,人以无待无限的自由意志体悟着元真理;我与他的世界,是人与凯撒的世界,人以有待有限的社会意志经验着实用真理。所以浮士德唱道:"有两种精神居住在我们心胸,/一个要想同另一个分离!/一个沉溺在迷离的爱欲之中,/执扭地固执着这个尘世,/别一个猛烈地要离去凡尘,/向那崇高的灵的境界飞驰。"(歌德《浮士德》)这就是文化困境,它时而表现为上帝之城与凯撒

之城的冲突,时而表现为罗马教皇与罗马皇帝的冲突,时而表现为神道与人道的冲突,时而表现为人道与科学的冲突。它们是西方文化前行的两个车轮,却时时发生各奔东西的矛盾。这时,“你总得先把这个世界打破,/那才可以产生出另外的一个。”(同上)出死才能入生。死与生的两重痛苦时时折磨着西方人,死与生的两种快感时时刺激着西方人。这古希腊与古希伯来文化的奇妙的东西汇融,让世世代代的西方人背上痛苦的精神重负,也给了世世代代的西方人敢于正视灵魂的生死苦乐的勇气和信心。他们就这样走下去,走下去。即使尼采说上帝死了,即使更富有冒险精神的人甚至宣称人类本身已死,但西方人并不怕正视这死亡。他们总是以宣布一方出死的方式宣布另一方的入生。他们相信,死,不是精神痛苦的终结,而是它在更高层次的再生。西方人的审痛意识,如东方传说中的火中凤凰,它是永远不会真正死去的。而一个文化的超时空的痛苦如果不死,这文化就有新生的希望……

《神曲》第一次以文学作品的形式表现了古希腊文化与古希伯来文化的汇融和冲突,表现了二重真理的文化机制,表现了这个文化冲突的出死入生的性质,表现了这个文化冲突所造成的形而下和形而上的痛苦,表现了对痛苦的卓绝的承受力和超越痛苦而再生的信心。所以,恩格斯说但丁“是中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人。”

面对《神曲·地狱篇》,我掩卷沉思:我们也有精神痛苦和“我魂之魂”呵。

我们不该过分疏远了它们……

选自刘小枫主编:《道与言——华夏文化与基督文化相遇》
上海三联书店,1995 年

乔叟的《坎特伯雷故事》

王佐良

《农夫皮尔斯之幻象》是民间的，地下的，而14世纪英国最有名的诗篇《坎特伯雷故事集》却出自一个常同贵族打交道的人的手笔。这个人叫杰弗里·乔叟（约1343—1400）。他受过法国和意大利文学的很大影响，翻译并仿效过它们的作品，他后来用的诗体也截然不同于英国本土的头韵体，而是“双韵体”这一欧洲大陆的诗体。根据这些，人们可以说乔叟是一个欧洲文学传统的因袭者，是英国文学中拉丁文成分的忠实代表人。但是只要深入一点观察，人们就会发现情况并不如此。就仍拿诗体来说，乔叟虽然用了双韵体，却没有去仿效法国诗的过分整齐的音节排列，而是另辟途径，既取法国诗的优雅和纪律，又取英国本土诗的力量和奔放，创造出一种兼有两者之长的新诗体，用它来写一个真实的英国。

我们一揭开《坎特伯雷故事集》的总引，就呼吸到了英国春天的清新空气：

> 夏雨给大地带来了喜悦，/送走了土壤干裂的三月。/沐浴着草木的丝丝茎络，/顿时万花盛开，生机勃勃。/西风轻吹，留下清香缕缕，/田野复苏，吹出芳草绿绿；/碧兰的天空腾起一轮红日，/青春的太阳洒下万道金辉。/小鸟的歌喉多么清脆优美，/迷人的夏夜怎好安然入睡——/美丽的自然撩拨万物心弦，/多情的鸟儿歌唱爱情的欣欢。/香客盼望拜谒圣徒的灵台，/僧侣立愿云游陌生的滨海。/信徒来自全国东西南北，/众人结伴奔向坎特伯雷，/去朝谢医病救世的恩主，/以缅怀大恩大德的圣徒。/
>
> （范守义译文，下同）

接着我们进入朝圣客所住的地方——泰巴旅店：

那是个初夏方临的日子，/我到泰巴旅店，投宿歇息；/怀着一颗虔诚的赤子心，/我准备翌日出发去朝圣/黄昏前后华灯初上时分，/旅店院里拥入许多客人；/二十九人来自各行各业，/不期而遇都到旅店过夜。/这些香客人人都虔心诚意，/次日要骑马去坎特伯雷，/客房和马厩宽敞又洁净，/店主的招待周到而殷勤。/夕阳刚从地平线上消失，/众人同我已经相互结识；/大家约好不等鸡鸣就起床，/迎着稀微的晨光赶早把路上。

用同样具体而又风趣的笔法，诗人又把朝圣客逐一介绍，在我们面前展开了一幅又一幅生动的肖像画。首先是一位骑士，接着是：

骑士的儿子跟随他左右，/年纪虽轻却已历尽风流。/外表看去大约二十上下，/有一头好像烫过的秀发。/他的个子适中，不高也不低，/他的动作敏捷，一身是力气。/有时他随骑兵远征法国，/弗朗德斯等地他都到过。/服役时间虽短，表现却不赖，/希望得到贵妇对他的垂爱。/彩绣外衣漂亮得像草地，/鲜花妍丽别有一番丰姿。/从早到晚哼小曲，吹口哨，/宛如快乐的五月整天笑。/由上至下衣合体，巧打扮，/恰是善骑的士兵英姿展，/能谱曲，会填词，才华横溢，/善格斗，能舞蹈，书画全会。/欲火在他心中彻夜燃烧，/同夜莺一样也很少睡觉。/他谦虚有礼，手脚也勤快，/在餐桌旁替父切肉上菜。

这最后一行也让我们略知当时骑士家庭里儿子服侍父亲的情况，因此乔叟不仅写了人，也透露了社会风俗，增加了这首长诗的吸引力。更生动的是下面这段修女写照：

还有个修女是院长嬷嬷，/满面笑容诚挚又温和。/她效法圣罗伊从不发誓，/起了个芳名叫玫瑰女士。/礼拜式上唱颂歌动听优美，/浑圆的鼻音平添一分韵味。/她的法语讲得高雅而流畅，/但是带有很浓重的伦敦腔——/她是在斯特拉弗学的法语，/地道的巴黎法语不会半句。/餐桌规矩她可懂得很不少，/从她口中一

> 颗饭粒也不掉；/手指不会伸进菜汤给沾湿，/如何捏着面包她都很在意，/不让一星半点渣子落胸前，/她最讲究斯斯文文地用餐。/两片朱唇擦得干干净净，/在口杯上不留一丝油痕；/饮料喝完后再去拿食物，/一举一动都文雅而不俗。/她的性格开朗，乐乐呵呵，/谈吐有风趣，待人很温和。/学习宫廷礼节用心良苦，/举止端庄稳重颇有风度。/她的行为值得大家仰慕，/一幅善良心肠人人佩服。/仁慈宽厚还有恻隐之心，/即使见到鼠儿落入陷井，/也会抽抽泣泣伤心落泪；/她养了几只小狗亲自喂，/每天都给面包牛奶烤肉；/倘若有人用棍猛击小狗，/或是爱犬死了她就要哭，/真是个心软肠柔的妇女。/头巾迭了几褶大方得体，/鼻子俊俏，眼珠似灰玻璃，/樱桃般的小口殷红柔软，/额头漂亮，一道皱纹不见，/她的上额足足有一掌宽；/确实她那并不矮的身段，/穿上长袍看去十分雅致，/一串珊瑚念珠套在左臂，/绿色的大珠子夹在其间，/一枚金质饰针挂在上面，/镂雕着一个王冕装饰的 *A*，/下方镌刻着 *Amor Vincit Omnia*①

这里不仅有人物呼之欲出，而且当时的社会风尚也历历在目，这后者包括修女的世俗化，高雅化，英国上层人士说法语的腔调，餐桌上的规矩和礼貌，爱狗的习惯，妇女的装饰打扮，等等——一切出之以幽默、风趣的笔调，一切都是通过细致观察而得的细节，而贯穿所有这些的则是那优美、动听的诗韵。

使我们惊讶的，还有乔叟所写的人物与风尚同现代的英国社会相差无几。表面的差别是有的，今天没有武士乡勇等等了，结队朝圣的队伍也不会这样骑马走在伦敦郊外的大路上了，然而纨绔子弟和讲究餐桌礼貌的中年妇女等等仍有同样的举止和情感，人们仍有大体相似的喜怒哀乐甚至嗜好、偏见，而且这样的人不限于英国。

这也就是说，乔叟有一种现代气质。

这一点，也可在别的方面看出。全诗的结构颇见匠心，而且有思想上的侧重点。乔叟让每个朝圣客讲一个故事，不少故事来自外国的浪漫传奇，也有民间下层的故事，所表达的是日常生活里的小麻烦，小闹

---

① 拉丁文，意为“爱战胜一切”。饰针上的 A 即这句话的第一个字的大写字母。

剧,女人的聪明和善于捉弄,男人的笨拙和不济事,手工匠人的受欺和报复,等等,都带有浓厚的生活气息和热辣辣的讽刺味道。这当中固然有中古欧洲大陆市井故事(fabliaux)的痕迹,但乔叟注入了自己的思想观点。例如他所写的巴斯的婆子,不止是能言善道,理直气壮地为自己嫁过五次作辩护,而且她所讲的故事也是替妇女张目,点题的一句话总是:女人所爱不是别的,只是"独立自主之权"。这样一来,她的性格更加突出,而且使我们看到:在那个还未脱尽中古风气的 14 世纪英国,这个普通婆子居然有了女权主义思想的萌芽。

结构上的匠心还见于故事的安排。有些故事是成双出现,而且互相对立。例如一个磨房主刚说了一个木匠受到自己年轻老婆欺骗的故事,曾经做过木匠的小管事人就怒不可遏,立刻讲了一个磨房主的妻女被人勾引的故事作为报复。故事与故事之间有穿插,有问答和评论,但是用笔十分经济,要言不烦,然又具体生动,一万七千多行的长诗读起来没有一点沉闷之处。

我们说"读"是针对外国读者而言,对于英国本国读者,也许说"听"更合适,因为乔叟的诗宜于朗诵,也只有朗诵,听众才能尽得其妙。从书面文字上看,乔叟的中古英文有许多难认之处;然而一朗诵,英国普通人在克服了最初的不习惯之后,会听懂他的基本内容和优美的韵律,因为乔叟用的是伦敦的方言。他是第一个用伦敦方言写作的大作家,而经他一用,就提高了伦敦方言的地位,使它成为英国的主要文学语言,而这是有助于英国民族意识的形成和民族文化的繁荣的。

通过以上的简介,可见乔叟不但是一个充分自觉的艺术家,而且是英国语言发展史上的功臣。

选自王佐良:《英国文学史》
北京:商务印书馆,1996 年

走遍世界的堂吉诃德

杨　绛

《堂吉诃德》是举世闻名的杰作,没读过这部小说的,往往也知道小说里的堂吉诃德。这位奇情异想的西班牙绅士自命为骑士,骑着一匹瘦马,带着一个侍从,自17世纪以来几乎走遍了世界。据作者塞万提斯的戏语,他当初曾想把堂吉诃德送到中国来,因没有路费而作罢论①。可是中国虽然在作者心目中路途遥远,堂吉诃德这个名字在中国却并不陌生,许多人都知道;不但知道,还时常称道;不但称道堂吉诃德本人,还称道他那一类的人。因为堂吉诃德已经成为典型人物,他是西洋文学创作里和哈姆雷特、浮士德等并称的杰出典型②。

但堂吉诃德究竟是怎样的人,并不是大家都熟悉,更不是大家都了解。他有一个非常复杂的性格,各个时代、各个国家的读者对他的理解都不相同。堂吉诃德初出世,大家只把他当作一个可笑的疯子。但是历代读者对他认识渐深,对他的性格愈有新的发现,愈觉得过去的认识不充分,不完全。单就海涅一个人而论,他就说,他每隔五年读一遍《堂吉诃德》,印象每次不同③。这些形形色色的见解,在不同的时代各有偏向。堂吉诃德累积了历代读者对他的见解,性格愈加复杂了。我们要认识他的全貌,得认识他的各种面貌。

读者最初看到的堂吉诃德,是一个疯癫可笑的骑士。《堂吉诃德》一出版风靡了西班牙,最欣赏这部小说的是少年和青年人。据记载,西

---

① 《堂吉诃德》第二部献辞里的戏语。详见译本下册第1—2页及2页注①。(本书的译本上册和下册,以下简称上册和下册)。

② 例如法国19世纪批评家艾米尔·蒙泰居(émile Montégut)在他的《文学典型和美学幻想》(*Types littéraires et Fantaisies esthétiques*)(1833)里,把堂吉诃德、哈姆雷特、少年维特、维尔海姆·麦斯特(Wilhelm Meister)四个角色称为合乎美学标准的四种典型;屠格涅夫在他的《哈姆雷特与堂吉诃德》(1860)里把哈姆雷特和堂吉诃德作为两个对立的典型。

③ 《精印〈堂吉诃德〉引言》(1873)。——见《文学研究集刊》第二册第165页。

班牙斐利普三世在王宫阳台上看见一个学生一面看书一面狂笑，就说这学生一定在看《堂吉诃德》，不然一定是个疯子。果然那学生是在读《堂吉诃德》。① 但当时文坛上只把这部小说看作一个逗人发笑的滑稽故事，小贩叫卖的通俗读物。② 17 世纪西班牙批评家瓦尔伽斯（Tomás Tomayo de Vargas）说："塞万提斯不学无术，不过倒是个才子，他是西班牙最逗笑的作家。"虽然现代西班牙学者把塞万提斯奉为有学识的思想家和伟大的艺术家，"不学无术"这句考语在西班牙已被称引了将近三百年。③ 可见长期以来西班牙人对塞万提斯和《堂吉诃德》是怎样理解的。

《堂吉诃德》最早受到重视是在英国④，英国早期的读者也把堂吉诃德看作可笑的疯子。艾狄生把《堂吉诃德》和勃特勒（Samuel Butler）的《胡迪布拉斯》（*Hudibras*）并称为夸张滑稽的作品⑤，谭坡尔（William Temple）甚至责备塞万提斯的讽刺用力过猛，不仅消灭了西班牙的骑士小说，连西班牙崇尚武侠的精神都消灭了。⑥ 散文家斯蒂尔（Richard Steele），小说家笛福，诗人拜伦等对塞万提斯都有同样的指责⑦。

英国小说家斐尔丁强调了堂吉诃德的正面品质。堂吉诃德是疯子么？斐尔丁在《咖啡店里的政治家》（*The Coffee—House Politician*）那个

---

① 保尔·阿萨（Paul Hazard），《塞万提斯的〈堂吉诃德〉》（*Don Quichotte de Cervantes*），梅岳泰（Mellottée）版，第 37 页。

② 沃茨（H. E. Watts），《塞万提斯的生平和著作》（*Life anl Writings of Miguel de Cervantes*），沃尔特·司各特（Walter Scott）版第 167 页。

③ 保尔·阿萨，《塞万提斯的〈堂吉诃德〉》，第 159—160 页，沃茨《塞万提斯的生平和著作》，第 90 页。

④ 英国最早把《堂吉诃德》作为经典作品。1612 年，英国出版了谢尔登（Thomas Shelton）的英译本，这是《堂吉诃德》的第一部翻译本，1738 年出版家汤生（Jacob Tonson）印行了最早的原文精装本；1781 年，英国出版了博尔（John Bowle）的注译本，这是最早的《堂吉诃德》注译本。——见费茨莫利斯·凯利（James Fitzmauric - Kelly）《塞万提斯在英国》（*Cervantes in England*），第 17 页。

⑤ 《旁观者》（Spectator）249 期，《每人丛书》版二册，第 299 页。夏夫茨伯利（Shaftesbury）也把《堂吉诃德》看作夸张的讽刺，见《论特性》（*Characteristics*），罗伯生（J. M. Robertson）编注本第二册，第 313 页。

⑥ 谭坡尔，《论古今学术》（*On Ancie nt and Modern Learning*）。——斯宾冈（J. E. Spingarn）编《17 世纪批评论文集》（*Critical Essays of the Seventeenth Century*）第三册，第 71 页。

⑦ 详见《译者序》④页注⑤所引书第 307 页注释。

剧本里说,世人多半是疯子,他们和堂吉诃德不同之处只在疯的种类而已。斐尔丁在《堂吉诃德在英国》那个剧本里,表示世人比堂吉诃德还疯得利害。戏里的堂吉诃德对桑丘说:"桑丘,让他们管我叫疯子吧,我还疯得不够,所以得不到他们的赞许。"[①]这里,堂吉诃德不是讽刺的对象,却成了一个讽刺者。斐尔丁接着在他的小说《约瑟·安德鲁斯》(Joseph Andrews)里创造了一个亚当斯牧师。亚当斯牧师是个心热肠软的书呆子,瞧不见目前的现实世界,于是干了不少傻事,受到种种欺负。斐尔丁自称他这部小说模仿塞万提斯,英国文坛上也一向把亚当斯牧师称为"堂吉诃德型"。英国文学作品里以后又出现许多亚当斯牧师一类的"堂吉诃德型"人物,如斯特恩创造的托贝叔叔,狄更斯创造的匹克威克先生,萨克雷创造的牛肯上校等。这类"堂吉诃德型"的人物虽然可笑,同时又叫人同情敬爱。他们体现了英国人对堂吉诃德的理解。约翰生说:"堂吉诃德的失望招得我们又笑他,又怜他。我们可怜他的时候,会想到自己的失望;我们笑他的时候,自己心上明白,他并不比我们更可笑。"[②]可笑而又可爱的傻子是堂吉诃德的另一种面貌。

法国作家没有像英国作家那样把堂吉诃德融化在自己的文学里,只是翻译者把这位西班牙骑士改装成法国绅士,引进了法国社会。《堂吉诃德》的法文译者圣马丁(Filleau de Saint - Martin)批评最早的《堂吉诃德》法文译本[③]一字字紧扣原文,太忠实,也太呆板;所以他自己的译文不求忠实,只求适合法国的文化和风尚。[④] 弗洛利安(Jean - Pierre Claris de Florian)的译本更是只求迎合法国人的喜好,不惜牺牲原文。他嫌《堂吉诃德》的西班牙气味太重,因此把他认为生硬的地方化为软熟,不合法国人口味的都改掉,简略了重复的片段,删削了枝蔓的情节。他的译本很简短,叙事轻快,文笔干净利落。他以为《堂吉诃德》虽然逗笑,仍然有他的哲学;作者一方面取笑无益的偏见,对有益的道德却非常尊重;堂吉诃德的言论只要不牵涉到骑士道,都从理性出发,教人爱好道德,堂吉诃德的疯狂只是爱好道德而带上偏执。他说读者对这点

---

① 泰甫(Stuart Tave),《可笑可爱的人》(*The Amiable Humorist*)第156,157页引。

② 《漫步者》(*Rambler*)第二期,《每人丛书》版第7页。

③ 最早的《堂吉诃德》法文本,第一部由乌丹(César Oudin)翻译,1614年出版;第二部由洛赛(F. de Rosset)翻译,1618年出版。

④ 保尔·阿萨:《塞万提斯的〈堂吉诃德〉》第337页。

向来没有充分理解，他翻译的宗旨就是要阐明这一个道理。[①] 可以设想，弗洛利安笔下的堂吉诃德是一位有理性、讲道德的法国绅士。以上两种漂亮而不忠实的译本早已被人遗忘，可是经译者改装的堂吉诃德在欧洲当时很受欢迎，1682 年的德文译本就是从圣马丁的法文译本转译的。

英国诗人蒲柏也注意到堂吉诃德有理性、讲道德的方面。他首先看到堂吉诃德那副严肃的神情[②]，并且说他是"最讲道德、最有理性的疯子，我们虽然笑他，也敬他爱他，因为我们可以笑自己敬爱的人，不带一点恶意或轻鄙之心"[③]。寇尔列支说，堂吉诃德象征没有判断、没有辨别力的理性和道德观念；桑丘恰相反，他象征没有理性、没有想象的常识；两人合在一起，就是完整的智慧。[④] 他又说，堂吉诃德的感觉并没有错乱，不过他的想象力和纯粹的理性都太强了，感觉所证明的结论如果不符合他的想象和理性，他就把自己的感觉撇开不顾。[⑤] 寇尔列支强调了堂吉诃德的道德观念，他的理性和想象力。我们又看到了堂吉诃德的另一个面貌：他是严肃的道德家，他有很强的理性和想象，他是一个深可敬佩的人。[⑥]

在 19 世纪浪漫主义的影响下，堂吉诃德又变成一个悲剧性的角色。据 19 世纪的浪漫主义者看来，堂吉诃德情愿牺牲自己，一心要求实现一个现实世界所不容实现的理想，所以他又可笑又可悲。这类的见解，各国都有例子。英国 19 世纪批评家海兹利特（William Hazlitt）认为《堂吉诃德》这个可笑的故事掩盖着动人的、伟大的思想感情，叫人失笑，又叫人下泪[⑦]。按照兰姆（Charles Lamb）的意见，塞万提斯创造堂吉

---

① 保尔·阿萨：《塞万提斯的〈堂吉诃德〉》第 339—340 页。勒萨日（A. R. Lesage）翻译假名阿维利亚内（Avellaneda）恶意歪曲《堂吉诃德》的《堂吉诃德续集》，也把原文任意增删修改。阿维利亚内达的续集受尽唾骂，勒萨日的译本却有人称赏，因为和原文面貌大不相同。

② 《笨伯咏》（*Dunciad*）卷一，21 行。

③ 舍本（George Sherburn）编《蒲柏书信集》（*Correspondence*）第四册第 208 页。

④ 《论文与演说选》，《每人丛书》版 251 页。

⑤ 艾许（T. Ashe）编《谈话录》（*Table Talk*），1794 年版第 179 页。

⑥ 法国近代小说家法朗士（Anatole France）也把堂吉诃德看作一个值得敬佩的人。他说："我们每人心里都有一个堂吉诃德，一个桑丘·潘沙；我们听从的是桑丘，但我们敬佩的却是堂吉诃德。"——见《西尔维斯特·博纳的罪行》（*Le Crine de Sylvestre Bonnard*），加尔曼－雷维（Calmann Lévy）版第 150 页。

⑦ 《论英国小说家》（*On the English Novelists*），郝欧（P. P. Howe）编《海兹利特全集》，第六册第 108 页。

诃德的意图是眼泪,不是笑。[①] 拜伦慨叹堂吉诃德成了笑柄。他在《唐璜》(*Don Juan*)里论到堂吉诃德,大致意思说:他也愿意去锄除强暴——或者阻止罪恶,可是塞万提斯这部真实的故事叫人知道这是徒劳无功的;堂吉诃德一心追求正义,他的美德使他成了疯子,落得狼狈不堪,这个故事之可笑正显示了世事之可悲可叹,所以《堂吉诃德》是一切故事里最伤心的故事;要去伸雪冤屈,救助苦难的人,独力反抗强权的阵营,要从外国统治下解放无告的人民——唉,这些崇高的志愿不过是可笑的梦想罢了。[②] 法国夏都布里昂说,他只能用伤感的情绪去解释塞万提斯的作品和他那种残忍的笑。[③] 法国小说家福楼拜塑造的包法利夫人,一心追求恋爱的美梦,她和堂吉诃德一样,要教书本里的理想成为现实,有些评论家就把她称为堂吉诃德式的人物。[④] 德国批评家弗利德利许·希雷格尔(Friedrich Schlegel)把堂吉诃德所表现的精神称为"悲剧性的荒谬"(Tollheit)或"悲剧性的傻气"(Dummheit)。[⑤] 海涅批评堂吉诃德说:"这位好汉骑士想教早成陈迹的过去死里回生,就和现在的事物冲撞,可怜他的手脚以至脊背都擦痛了,所以堂吉诃德主义是个笑话。这是我那时候的意见。后来我才知道还有桩不讨好的傻事,那便是要教未来赶早在当今出现,而且只凭一匹驽马,一副破盔甲,一个瘦弱残躯,却去攻打现时的紧要利害关头。聪明人见了这一种堂吉诃德主义,像见了那一种堂吉诃德主义一样,直把他那乖觉的头来摇……"但是堂吉诃德宁可舍掉性命,决不放弃理想。他使得海涅为他伤心流泪,对他震惊倾倒。[⑥] 俄罗斯小说家屠格涅夫也有同样的看法。堂吉诃德有不可动摇的信仰,他坚决相信,超越了他自身的存在,还有

---

① 《现代艺术创作的缺乏想象力》,鲁加斯(E. V. Lucas)编《兰姆全集》第二册,第233页。

② 第十三章,八、九、十节。——斯蒂芬(T. G. Steffan)普拉德(W. W. Pratt)集注本,第三册,第363页。

③ 《身后回忆录》(*Mémoires d' Outre - Tombe*)第一部第五卷,比瑞(Biré)编注本,第一册,第259—260页。

④ 雷文(H. Levin)《文学批评的联系》(*Contexts of Criticism*),1958年哈佛大学版,第96页。雷内·吉哈(René Girard)《浪漫的谎言与小说的真实》(*Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*)1961年版,第13—14,17—18,25—26页。

⑤ 艾契纳(Hans Eichner)编希雷格尔手稿《文学笔记》2050条,第202—203页。

⑥ 《文学研究集刊》第二册,第166、163—165页。

永恒的、普遍的、不变的东西;这些东西须一片至诚地努力争取,方才能够获得。堂吉诃德为了他信仰的真理,不辞艰苦,不惜牺牲性命。在他,人生只是手段,不是目的。他所以珍重自己的性命,无非为了实现自己的理想。他活着是为别人,为自己的弟兄,为了锄除邪恶,为了反抗魔术家和巨人等压迫人类的势力。只为他坚信一个主义,一片热情地愿意为这个主义尽忠,人家就把他当作疯子,觉得他可笑[1]。19 世纪读者心目中那个可笑可悲的堂吉诃德,是他的又一种面貌。

选自[西班牙]塞万提斯:《堂吉诃德》,杨绛译
北京:人民文学出版社,1987 年

① 《哈姆雷特与堂吉诃德》——《文艺理论译丛》1958 年,第三期第 107,108,109 页。

从拉伯雷到雨果

——从巴赫金的狂欢化理论谈起

吴岳添

在《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》和《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》这两部著作里，巴赫金提出了著名的狂欢化和复调结构的理论。他力图将社会学批评和形式主义批评结合起来，以狂欢节的传统来解释陀思妥耶夫斯基和拉伯雷这两位具有对话性和狂欢化创作特征的作家的作品，认为他们小说中的双重性和复调性起源于狂欢节。本文拟从法国文学的角度，对巴赫金的狂欢化理论作进一步的研讨和阐释。

一、《巨人传》——第一部狂欢节式的长篇小说

在欧洲文学史上，长篇小说是在吸收古代神话、东方传说、民间故事和市民文学等多种成分的基础上，由英雄史诗和骑士故事诗演变而成的。巴赫金作为苏联的文学批评家和理论家，为什么会依据法国作家拉伯雷的作品来阐释他的理论呢？因为无论从内容还是形式来看，法国文学都突出地体现了长篇小说的这种演变过程，尤以《巨人传》最为典型。严格地说，《巨人传》是一部集古代神话、英雄史诗、骑士故事诗和民间故事等体裁之大成的巨著，正是拉伯雷把这些体裁糅合成了欧洲第一部具有粗俗、怪诞和颠覆功能等狂欢化特征的长篇小说。

《巨人传》(1532—1564)的原名是《高康大和庞大固埃》，共分为五部，叙述高康大和庞大固埃父子两个巨人国王的故事。第一部是《庞大固埃的父亲；巨人高康大骇人听闻的传记》，写高康大的出生、接受教育，以及在若望修士的协助下打败侵略者的过程。第二部名为《渴人国国王庞大固埃传；还其本来面目并附惊人英勇事迹》，写高康大的儿子庞大固埃的故事以及他与巴奴日的友谊。从第三部到第五部，是讲巴奴日为了解决要不要结婚的问题，远渡重洋寻访神瓶上答案的一番经历。

《巨人传》的直接来源，是 1532 年在里昂出版的一本民间故事《巨人高康大传奇》，写的是巫师梅兰用巫术创造一家巨人的传奇故事，拉伯雷于 1531 年底到里昂行医，读了这个民间故事后深受启发，于是开始撰写《巨人传》。

关于巨人的传说古已有之，在中世纪尤为流行。例如庞大固埃是传说中的海鬼，专门把盐撒在熟睡的人的口中，让他们醒来时干渴无比。“固埃”一词就有“干渴”之意。小说写他出生时从母亲肚子里带出来 68 匹驮着海盐的骡子，出生以后世界上三年无雨，这就表明了他的来历。他的父亲高康大是母亲怀孕 11 个月才从耳朵里生出来的巨人，胃口极大，出生时就大叫“喝呀”，要喝 17,000 多匹母牛的奶，等等，显然这些故事背景都来自民间的传说。小说里还有大量关于各种动物的故事，例如巴奴日与一个羊商争吵，就买了他的头羊扔进海里，结果整个羊群都跟着下了海，也是取自民间的常识。

《巨人传》充满冒险和打斗的故事，无疑受到了骑士文学的影响，而情节的怪诞、语言的粗俗和恶作剧式的搞笑，例如高康大大便后用小鹅擦屁股，把巴黎圣母院的大钟摘下来做马铃铛，庞大固埃撒一泡尿就淹死了大批敌人等，则更多地带有市民文学的特点。后三部的主题，都是为了解决巴奴日要不要结婚的问题。庞大固埃害怕结婚后戴绿帽子，这种担心源自中世纪的小故事和笑剧，因为妻子欺骗丈夫正是市民文学中最常见的主题，但《巨人传》并非各种传说和故事的简单堆砌，而是寓深刻的主题于滑稽逗笑之中，贯穿着反封建和反教会的人文主义精神。小说中高康大在学习神学和烦琐的哲学后变得越来越愚蠢，后来一个人文主义者做了他的老师，才使他学到了真正的知识和技能。他为若望修士建立了德廉美修道院，“德廉美”在希腊文里的意思是“自由的意志”，其院规只有一条：“做你所愿做的事”，体现着人文主义的理想。作品借庞大固埃和巴奴日等出海寻访神瓶，经过形形色色的岛屿，描绘了种种古怪的习俗，揭露了教会的黑暗和司法的不公，作品中对消灭贪赃枉法的穿皮袍的猫的描写等等，也都是对社会现实的批判，体现了狂欢化的颠覆功能。

《巨人传》一扫中世纪宗教文学的说教和骑士文学的言情风气，以寻找智慧源泉的神瓶为主题，用巨人的形象歌颂人的力量和智慧，张扬人文主义的理想，表明一个渴望知识、真理和爱情的新时代已经来临，

所以它的主题就是对中世纪"神性"的颠覆,对骑士精神信条的颠覆。在艺术形式上,它超越了中世纪的韵文叙事文学,标志着近代长篇小说的诞生。从结构上来说,前两部以巨人的形象为主,特别是首先出版的《庞大固埃》是写给"酒鬼们"和"生大疮的人"看的,洋溢着浓郁的浪漫主义气息;后三部则塑造了巴奴日这个来自现实生活的动人形象,具有批判社会的现实主义精神。而《巨人传》也随之从神怪故事演变成了小说,正如昆德拉指出的那样:

> 幸运的拉伯雷时代:小说之幼蝶飞了起来,身上还带着蛹壳的残片。庞大固埃以其巨人的外表仍然属于过去的神怪故事,而巴奴日则已经悄然到达了小说的尚且陌生的未来。一门新艺术诞生的例外时刻,赋予了拉伯雷的这部书一种无与伦比的丰瞻性;一切全都在此:真实性与非真实性、寓意、讽刺、巨人与常人、趣闻、沉思、真实的与异想天开的游历、博学的哲理论争、纯粹词语技巧的离题话。今天的小说家——19世纪的继承者——对第一批小说家所处的这一如此古怪的世界,对他们拥有的欢乐的生活自由抱有一种羡慕不已的怀恋。①

欧洲文学史上第一部现实主义巨著,是意大利薄伽丘的《十日谈》(1348—1353),但它不是小说,而是故事集。英国诗人乔叟的《坎特伯雷故事集》(1387—1400)的结构比较统一,人物分别代表社会的各个阶层,但它也是故事集,而且是用诗体写成的。西班牙塞万提斯的名著《堂吉诃德》,与《巨人传》的影响不相上下,但是它的第一卷出版于1605年,比《庞大固埃》晚了73年。法国在拉伯雷之前也有过一些小说家,例如纳瓦尔王后、德佩里埃和拉萨勒,不过他们写的都是《七日谈》等故事和短篇小说。而诞生于15世纪末的俄罗斯,到18世纪末才产生了小说。所以相比之下,《巨人传》是欧洲第一部长篇小说是毫无疑义的。既然各国都有类似的神话传说和民间故事,为什么只有拉伯雷才能把这些体裁糅合成长篇小说呢?这是因为在中世纪,文化被僧侣和贵族所垄断,作家几乎都是上流社会的王公贵族,例如薄伽丘经常

---

① 米兰·昆德拉:《被背叛的遗嘱》,余中先译,上海译文出版社,2003年,第3页。

出入那不勒斯王的宫廷，多次代表共和政权出使其他城邦；乔叟是爱德华三世的侍从骑士；纳瓦尔王后玛格丽特是弗朗索瓦一世的姐姐，德佩里埃是她的秘书，拉萨勒是路易十三的秘书等。

与这些贵族作家不同的是，拉伯雷是在修道院里自学成才的，他是恩格斯所说的多才多艺和学识渊博的巨人，在医学、哲学、神学、考古、数学、法律、天文、地理，音乐、植物学等各个领域都造诣很深，而且特别具有文学和语言的天赋，通晓拉丁语和希腊语。后来他离开修道院漫游法国，四处行医，由于医术高超，曾作为红衣主教的私人医生两次考察罗马，得以广泛接触三教九流的人物。

这样，拉伯雷不仅目睹了封建社会的黑暗现实，而且熟悉了各行各业以及他们的行规俚语。他一方面从古代的拉丁语和希腊语里吸取营养，广泛使用行业术语、民间的古言土语以及种种插科打诨的俚语和双关语，形成了罗列拼凑和语音重复等狂欢节语言的风格，使《巨人传》成为一首名副其实的"最奇特的语言交响乐"；另一方面他善于运用民间创作的寓意和夸张的浪漫手法，发挥民间故事丰富而动人的想象力，从而使小说具有民间文学和口头文学的特色。正如巴赫金指出的那样："拉伯雷不仅在决定法国文学和法国文学语言的命运上，而且在决定世界文学的命运上都起了重大作用(恐怕丝毫不比塞万提斯逊色)。同样勿庸置疑的是，在近代文学的这些创建者中，他是最民主的一个。但对于我们来说，最主要的是他与民间源头的联系比其他人更紧密、更本质，而这些民间源头是独具特色的。"①

二、狂欢化的历史渊源和社会背景

在《巨人传》的结尾，巴奴日在一个小殿堂里终于看到了神瓶，听到了神瓶发出的"喝"字。他认为"不是'笑'、而是'喝'才是人类的本能。不过，我所说的不是简单的、单纯的'喝'，因为任何动物都会喝，我说的是喝爽口的美酒……酒能使人清醒……因为它有能力使人的灵魂充满真理、知识和学问"②。神瓶的喻示——"喝"和全书结尾时高唱的"畅

---

① 巴赫金：《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》导言，李北林、夏忠宪等译，石家庄：河北教育出版社，1998 年，第 2 页。

② 拉伯雷：《巨人传》，成钰亭译，上海译文出版社，1981 年，下卷，第 1096 页。

饮"之歌,与高康大出生时大叫"喝呀"前后呼应,象征着时代对知识的渴望,暗示人类应该通过"喝"的本能来畅饮知识、真理和爱情,实际上是在喻示挣脱一切束缚人性的桎梏。这种对古希腊酒神精神的呼唤,不仅表现了《巨人传》狂欢化的本质特征,而且揭示了它与原始狂欢化的联系。

狂欢化起源于原始时代的狂欢仪式即狂欢式(指一切狂欢式的庆典和仪式)。远古人类在巫术活动中,巫师驱魂时,口中念念有词,手持利器劈剖祭物以祈神灵保佑,众人手舞足蹈,载歌载舞。例如在出征前的宣誓仪式中,焚烧画成仇敌的模拟像;在祈求雨水和丰收时狂歌劲舞,把狂野的感情宣泄得淋漓尽致。

狄奥尼索斯是古希腊神话传说中的酒神和狂欢神,他到处教人酿酒,或者让酒四处喷涌。在酒神的庆典仪式上,人们狂欢暴饮,毫无禁忌,其实就是处于狂欢节的状态。在古法语里,"狂欢节"这个词的意思就是大吃大喝、暴饮暴食。《巨人传》里的大吃大喝、随意大小便,和语言粗俗、无所顾忌,用肉体的享乐来反对禁欲主义等等,正是这种酒神精神的表现,所以"庞大固埃"(Pantagruel)后来就衍生出了另一个名词"快乐主义"(pantagruélisme),也就是说,这种"快乐主义"是由狂欢节演变而来的。

狂欢节是狂欢式的存在前提,但是它们随着时代、民族和庆典的不同而呈现不同的变形和色彩,"形成了整整一套表示象征意义的具体感性形式的语言,从大型复杂的群众性戏剧到个别狂欢节表演。这一语言分别地,可以说是分解地(任何语言都如此)表现了统一的(但复杂的)狂欢节世界观,这一世界观浸透了狂欢节的所有形式。这套语言无法准确而充分地译成文字的语言,更不用说译成抽象概念的语言。不过它可以在一定程度上转化为某种同它相近的(也具有具体感性的性质)艺术形象的语言(如舞蹈),当然也可转化为某种文学的语言。狂欢式转化为文学的语言,这就是我们所谓的狂欢化"①。

这种狂欢化在法国文学中有着悠久的传统,在民间的狂欢文化领域中,古希腊罗马同中世纪之间的传统从未中断过。巴赫金早就注意

---

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚玲译,北京:生活·读书·新知三联书店,1992年,第175页。

到中世纪的诙谐文学和讽刺性模拟文学，“都这样或那样地同狂欢庆典联系着，亦即同狂欢节本身，同‘愚人节’，同自由自在的‘复活节之笑’等等联系着”[①]。但是只有《巨人传》使狂欢化得到了最典型的体现，其中部分原因在于当时的社会环境和拉伯雷本人的世界观。

弗朗索瓦一世于 1515 年登基，他为了统一法国和加强王权，得到资产阶级和新教[②]的支持，宣布自己为人文主义、科学和艺术的保护人，因而被称为“文艺之父”，法国的文艺复兴时期也由此开始。中世纪的僧侣和学者都用拉丁语写作，对法语的振兴极为不利。学者们要求提高法语的地位，使之与古代的语言相媲美，因而繁荣法语就成为法国统一后的迫切需要，拉伯雷的《巨人传》里的庞杂语言，正是当时学者们力求繁荣法语的典型表现。

不过，为了避免因亵渎天主教而遭到教会的迫害，小说的头两部出版时，用的都是笔名阿尔戈弗列巴斯·纳西埃，这是用“弗朗索瓦·拉伯雷”的 16 个字母颠倒排列而成的。更为重要的是小说采用的狂欢化的笔调，拉伯雷利用关于巨人的传说为掩护，以嬉笑怒骂和漫画式的文笔，丰富的想象力和通俗粗犷的语言，把各种学识、哲理、语言、笑话、嘲讽、象征等妙趣横生地糅合在一起，成为法国文学史上第一位讽刺大师。

中世纪市民文学既讽刺贵族教士，也嘲笑市民本身的弱点，所以引起的笑声与优雅的微笑或虚伪的冷笑有所不同，它是无所顾忌的开怀大笑。拉伯雷继承了这一传统，成为“伟大的笑匠”。正如巴赫金所说，拉伯雷式笑的特点是：“第一，它是全民的。大家都笑，是‘大众的’笑。第二，它是包罗万象的，它针对一切事物和人（包括狂欢节的参加者），整个世界看起来都是可笑的。第三，即最后，这种笑是双重性的，既是欢乐的、兴奋的，同时也是讥笑的，冷嘲热讽的，既否定又肯定，既埋葬又再生，这就是狂欢式的笑。”[③]

---

① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚玲译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992 年，第 184 页。

② 亦称耶稣教，指欧洲 16 世纪宗教改革运动中脱离天主教而产生的新宗派，例如路德宗和加尔文宗等。

③ 巴赫金：《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》导言，李北林、夏忠宪等译，石家庄：河北教育出版社，1998 年，第 14 页。

面对强大起来的新教,弗朗索瓦一世又感到恐惧,他在1534年改变政策,成立了耶稣会,加强了对新教徒和异端思想的镇压:对亵渎天主教会的人处以火刑。所以,《巨人传》第三部直到1546年才被批准出版,其间相隔了12年之久,而其中滑稽逗乐的成分已大为减少,对封建制度和教会的批判变得更加直接和严厉,正如昆德拉指出的那样,它已从神怪故事演变成了小说。归根结底,《巨人传》是浪漫主义和现实主义紧密结合的杰作,是狂欢化文学的经典,它确立了小说在文学史上的地位,对后世的文学产生了深远的影响。

三、狂欢化形式在法国的演变

考察一下从拉伯雷到19世纪的法国文学,就可以发现对狂欢节的描写存在很大的差异,它经历了一个发展演变的过程,在这个过程中最重要的作家就是拉伯雷和雨果。

巴赫金指出,狂欢节是一种批判性的亚文化,它主要出现在中世纪与文艺复兴之间的过渡阶段,也就是社会不稳定的混乱时期。这种狂欢节用肉体享乐来取代精神的禁锢,用语言来显示社会的对抗。它把神圣和渎神、高尚和庸俗、国王和疯子、乃至生与死等对立的概念相互混淆,动摇了官方价值的绝对性和永恒性,因而对官方文化具有潜移默化的销蚀作用。

1624年,红衣主教黎世留出任首相,他大力推行中央集权的政策,全力镇压贵族的叛乱和人民的起义,使法国逐渐成为一个君主专制国家。1661年路易十四亲政,宣布"朕即国家",开创了绝对王权的"太阳王"时代,为绝对王权服务的古典主义文化也随之繁荣起来,其影响在欧洲持续了一两百年之久。不仅宫廷里豪华的装饰和讲究的礼仪成为欧洲各国宫廷模仿的榜样,而且从贵族沙龙、文学艺术到饮食服饰,法国的一切都精致高雅、等级分明,王公贵族们在剧场里欣赏高雅的悲剧,老百姓则在街头看杂耍和滑稽戏。尽管宫廷里也会有大型的游乐活动,但仅限于少数贵族参加,那种人人平等的狂欢节式的文化艺术活动自然也随之消失,至多只是留下一些痕迹,例如宫廷里的假面舞会,可能就是抹去身份、纵情狂欢的一种方式。

经过16世纪的学者、特别是以著名诗人龙沙[①]为首的“七星诗社”的努力，法语变得大为丰富，但同时也显得十分庞杂，因此黎世留在1635年创立了法兰西学士院，旨在统一和规范法语。他们以宫廷和贵族的语言为标准制定了语法规则，统一了各种方言，使得法语成为一种最明晰、最准确和最典雅的语言，当时欧洲的上流社会都以会说法语为荣，而《巨人传》那种语言庞杂的特色自然是一去不返了。

在17世纪，夏尔·索莱尔和保尔·斯卡龙继承了拉伯雷的传统。索莱尔故意滑稽地模仿古典主义学究的语言，在《弗朗西翁的滑稽故事》(1623)里和《胡闹的牧羊人》(1627)等小说中，讽刺了从贵族、资产者到农民等形形色色的人物，呈现出愚昧迂腐和俗不可耐的时代气氛。斯卡龙在诗歌《化了装的维吉尔》(1646)和两部《滑稽小说》(1651、1657)里，故意用庄严的词句描写可笑的事情，英雄使用粗俗的语言，夜壶碰翻在床上、裸体男人碰上修女等可笑情节，都显示出滑稽的玩笑风格。

索莱尔和斯卡龙不加掩饰地描绘现实生活，被贵族们视为粗野和庸俗的作家；他们的作品属于市民写实文学，受到古典主义的蔑视和排斥。但他们并未受到教会的迫害，因为在王权极为强大的时代，这些滑稽作品只能起到逗乐的作用，不再像《巨人传》那样对社会构成潜在的威胁。正如杨绛先生指出的那样：“索莱尔、斯卡龙，过于夸张人生中鄙俗的一面，像哈哈镜里照出来的东西，虽然令人发笑，究竟不是真实的人生。”[②]

18世纪的写实小说家是阿兰—勒内·勒萨日。路易十四去世之后，封建王朝走向衰落，因而加强了对思想领域的控制，所以勒萨日只能把小说《瘸腿魔鬼》(1707)和《吉尔·布拉斯》(1715—1735)的背景放在西班牙的马德里，用可鄙可笑的情节来影射当时的法国社会。就连启蒙思想家伏尔泰也把自己的小说称为“儿戏之作”，以免给自己惹来麻烦。

伏尔泰是拉伯雷之后法国最著名的讽刺大师，但是由于古典主义

---

① 皮埃尔·德·龙沙(1524—1585)，法国诗人，代表作有《颂歌集》等。以他为首的“七星诗社”是法国第一个重要的诗歌流派，它在1549年成立时发表了《捍卫和弘扬法兰西语言》的宣言，力图借用古代和现实生活中的词汇来丰富法语。

② 《杨绛译文集》，第3卷《译本序》，南京：译林出版社，1994年，第992页。

在18世纪依然占据着统治地位,所以他的讽刺不像拉伯雷那样粗俗豪放,而是在任何时候都不失其高雅的风度。伏尔泰的梦想就是成为一个高乃依[①]和拉辛[②]那样的悲剧家。他一生写了大量古典主义式的悲剧,晚年甚至在自己家里演戏。而平民出身的卢梭来自日内瓦共和国,日内瓦是新教统治的城市,禁止演戏,但民间的广场文化却十分繁荣,卢梭认为演戏会败坏风俗,大力提倡民间的文化活动。为此与伏尔泰意见相左,这也是卢梭与百科全书派决裂的原因之一。

古典主义者取材于古希腊罗马,而浪漫主义者反其道而行之,从中世纪以来的法国历史中吸取题材。19世纪20年代,以雨果为首的浪漫派推翻了古典主义的统治,文学作品中对狂欢节的描写又重新得到重视,其中最具狂欢化特色的作品,就是雨果的长篇小说《巴黎圣母院》。

《巴黎圣母院》从巴黎人民庆祝"愚人节"的狂欢活动写起,把源于古罗马农神节的加冕和脱冕仪式转化成狂欢化的文学语言,以具体感性的形象、半现实半游戏的形式,展现了人与人之间无高低贵贱之别、无善恶美丑之分的随便而亲昵的新型关系,消除了人们的身份界定,缩短了价值观念、思想道德等方面的距离,使整个巴黎都沉浸在狂欢的喜悦中,由此形成了《巴黎圣母院》独特的狂欢化风格。但雨果并未停留于表面的怪诞和粗俗上,而是一改"愚人节"狂欢仪式的惯例,把极其丑陋的敲钟人选为"愚人之王",从而把怪诞融入人物性格的塑造之中,即借加冕和脱冕仪式的双重性来揭示人物内在的性格。

巴赫金在比较了陀思妥耶夫斯基、巴尔扎克、乔治·桑和雨果等作品中的狂欢式叙述之后,认为雨果作品中"狂欢化的外在表现要少得多,狂欢式的世界感受则深刻得多;主要是狂欢化渗入到重大有力的性格塑造之中,渗入到人的欲念的发展之中"。他还认为,"这种欲念的狂欢化首先表现为欲念的两重性上:爱情与仇恨相结合,吝啬与无私相结合,权欲和自卑相结合,如此等等。"[③]雨果的狂欢化描写,主要是为了塑造人物的性格,体现浪漫主义善恶兼容、美丑对照的特色。作品中的

---

① 皮埃尔·高乃依(1606—1684),法国古典主义剧作家,以剧作《熙德》著称。

② 让·拉辛(1639—1699),法国古典主义剧作家,作品有《安德罗玛克》和《费得尔》等。

③ 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚玲译,北京:生活·读书·新知三联书店,1992年,第222页。

“愚人节”狂欢活动不是可有可无的情节或背景，而是他主张的浪漫主义艺术准则的核心内容。

中世纪的狂欢节是一种反封建和反教会的亚文化，随着封建社会官方文化的消亡，狂欢节的批判功能在现代和当代逐渐减弱，现在巴西和柏林等地的狂欢节就成了吸引游客的保留节目。同样，在从拉伯雷到雨果的文学作品里，狂欢化的描写也随着社会的发展而演变为不同的形式，起着不同的作用。巴赫金所指出的陀思妥耶夫斯基等小说中的双重性和复调性起源于狂欢节，社会的对抗和问题能够在这类小说的语言中反映出来，这一观点无疑具有重要的意义，不过“巴赫金把复调现象归结于狂欢现象和小说体裁方面是不够的”[①]。外因通过内因而起作用，所以除了作品的形式之外，还需要探讨作家的世界观，特别是文学现象的社会和经济根源。

沃罗希诺夫认为在一个价值体系处于危机的社会里，本能和性欲会变得重要起来，社会的意义会让位于对性欲的崇拜：“个性……从此以后伴随着经济和政治关系的深刻变化的危机和颓废的时期，都经历了这种‘动物人’对‘社会人’的胜利”[②]。这类现象在历史上可谓屡见不鲜。例如在法国大革命前后，出现了大量鼓吹暴力和色情的文学，特别是萨德侯爵的那些惊世骇俗的性虐狂小说。第一次世界大战以后出现了崇拜性欲的超现实主义，第二次世界大战后出现了嬉皮士和性解放运动。这些变相的狂欢形式，实际上都是对传统价值观的否定，都具有粗俗、怪诞和颠覆的功能。

在日新月异、飞速发展的当代社会里，大众传播媒介的普及，生活水平的极大提高和休闲娱乐的丰富多彩，已经和正在改变着人们自古以来的许多传统观念，物质生活的满足会导致个性的充分发展和精神境界的高尚，还是重新带来“动物人”对“社会人”的胜利，这也许是研究巴赫金的狂欢化理论时的一个值得探讨的社会问题。

选自《外国文学评论》2005 年第 2 期

---

① 张杰：《复调小说理论研究》，桂林：漓江出版社，1992 年，第 6 页。

② 引自皮埃尔·齐马：《社会学批评概论》，吴岳添译，桂林：广西师范大学出版社，1993 年，第 135 页。

蒙田与法兰西文学精神

钱林森

(一) 人文精神

蒙田(Michel de Montaigne,1533—1592)是法国人文主义后期的一位著名作家。体现在他身上的一个最鲜明的特征,当然是他的人文精神,一种独特的人文精神。这种人文精神正是法兰西文学贯穿始终的精神传统。蒙田被后人称为人文主义"怪才",提起这位退隐圆墟、竟日冥想的法国"怪才",我们大概常常会想起中国的庄周与陶渊明。他在三十七岁时一反文艺复兴诸家凌厉激奋的生活态度,转入维尼领地,过起了一种"杜门不复出,终身与世辞"的隐居生活。在随后创作的《随笔》中,他又与当时人文主义者大唱反调:人文主义者崇尚古人,而蒙田则常常在大庭广众下渎圣;人文主义者赞叹人是万物的尺度,他则指出,人应当先"量量自己。"他对人类理性毫无信心,说:"可悲而可鄙的生灵,甚至不能主宰自己,胆敢自命为宇宙的主宰和君王"(《随笔》中卷第12章)①。蒙田不同于当时一般的人文主义者,一味崇尚古人,颂扬人的崇高,而以一种反讽的怀疑眼光一一加以审视。他看到的更多是人的弱点、错误、弊端乃至罪恶,常以怀疑主义的利器加以揭示、鞭笞,从而形成他冷峻、机智、批判的思想风格。在欧洲文艺复兴晚期的法国,蒙田可算是一位特立独行的人文主义思想家。

蒙田的知识源头来自古希腊、罗马文化。他的思想深深扎根于西方丰腴的文化土壤,尽情地吸取了西方古典哲学的营养,长成了一棵独立的精神之树。他崇拜过斯多葛派哲学家塞涅卡,苏格拉底是他心目中的英雄,普鲁塔克更是他喜爱的作家。此外,皮浪、伊壁鸠鲁等都给

---

① Montaigne. *Essais*, *I. II. III.* Gallimard, Paris. 1965.《蒙田随笔全集》(上、中、下),潘丽珍、陆秉慧、马振骋等译,南京:译林出版社,1996年。本文引文均据此。

他提供过精神上的食粮。他博采众家思想，陶铸自己的心灵，形成了独特的闪烁智慧的人文主义思想。

他在藏书室的四壁挂满了西方古哲的语录，其中就有罗马喜剧作家泰伦修（Terence，公元前 195—159）的一个隽语："我是人，我认为人类的一切都与我血肉相关。"这是人文主义者蒙田终身遵从的人生格言和创作主旨，从中显示出蒙田所持有的自我意识、人类意识和世界意识。蒙田思考的中心主题是人，以人为中心，以"自我"为中心。他在《随笔》中声言："我所从事的研究其主题是人"，"我的头脑最主要、最辛勤的工作，便是研究自己"。他在自己的思考和作品中，充分地肯定了个人的存在及价值，肯定了人有获得幸福和享受现世生活的权利，肯定了所有的人在精神、道德和智慧上都是平等的，认为"每个人都包含了人之所以为人的完整形态"，"人在兴趣上和力量上各个不同，应该通过不同的道路，根据个人的情况来谋求幸福"（《随笔》下卷第 12 章）。他认为帝王并非龙种，他们在智力和操守上并不高于小民百姓："皇帝和鞋匠的灵魂出于一个模子"（《随笔》中卷第 12 章），"皇帝的仪仗使您眼花缭乱，可是看看帐子后面吧，那只不过是普通人，有时候比他们的臣民还要卑劣"（《随笔》上卷第 42 章）。他说人的行为以自己为榜样即可，不必到大人物那里去找。他还说，衡量一个人，应该根据他本身的价值，而不是根据外在附加的东西。地位、金钱和荣誉都是外在的东西，不能成为评价一个人的根据。

蒙田这种对个性、人性的尊重和肯定，必然导致对神和神性的否定与取代；这种人类平等的思想，必然突破区域和种族的局限，导致对异民族文化的关注和尊重，使这位在塔楼上竟日思索的西方"隐逸者"具有了一种崭新的世界意识和开放的文化视野，这是蒙田思想的一大特色，也是其《随笔》弥足珍贵的思想特点。就是说，"由对神的尊重，收缩、复归到对个人、个性的尊重，同时由对个人、个性的尊重扩大到对整个人类的尊重；由对神性世界的向往，收缩、复归到对自我世界的关注，再扩大到对整个世界的关注"[①]——这相辅相成的两方面，构成了人文主义思想家蒙田以人为中心，具有世界意识的文化观念。

蒙田对人的思考和关怀、对个性、人性的肯定和人文关怀，构成了

---

① P·博克：《蒙田》（中译序第 2 页），孙乃修译，北京：工人出版社，1985 年。

如海洋般博大的人道主义情怀，这始终是蒙田精神、蒙田文学的亮丽一点，也是法兰西文学精神的亮点。正是在这种人道主义情怀的指引下，作家们既对普通人、弱小者、受苦受难者、下层人民表示深切的同情，同时又对整个人类命运做永不休止的关注和思考，这就形成了法国文学的一种传统，我们称之为法兰西文学精神传统。这样，凡是对法国文学发展略有所知的人，都不难看到，由蒙田所开拓的致力于人的探究和人性解放的精神情怀，经过18世纪启蒙运动的张扬以及随之而来的法国大革命的洗礼，经自由、平等、博爱的思想的浇灌，便构成了贯穿于法国文学始终的人道主义传统。于是，捍卫人的尊严，维护人的自由、平等的权利，宣扬人类博爱，不仅成为法国作家们臧否“善”与“恶”、“美”与“丑”的价值标准，并且成为他们艺术创作所追求的终极目标。而对人性的热爱和张扬，又与对亵渎人性的丑类的憎恨与斗争分不开，人文精神也就必然派生出一种斗争精神，形成了这两者相生相随的法兰西文学精神传统。我们所熟悉的不少法国作家，如伏尔泰、卢梭、雨果、左拉、罗曼·罗兰、萨特等等，都是以这种对人和人性深沉热烈的爱，对人类命运执著的探询和对于窒息人性的一切邪恶势力不懈的抗争精神而使他们的作品获得一种巨大的震撼人心的艺术力量。换言之，他们的作品因为交汇着人文精神和斗争精神而获得一种永久的艺术魅力，那是法兰西文学精神的魅力。

18世纪启蒙运动主流派作家伏尔泰在其漫长的一生中，曾与窒息人性的封建教会势力做过不屈的斗争，虽然曾三次为此锒铛入狱，付出过沉重的代价，但对自由、正义的忠心却始终未改，他对贵族恶少的抗争、为宗教迫害的卡拉事件的呐喊，都焕发出一种闪亮的人文精神和斗争精神，使之成为自由的斗士，为后世所景仰。与这位自由的斗士比肩而立的，是一生饱经封建迫害、抗争不息的卢梭。他提出“天赋人权”的思想，认为“人是生而自由的”，充分肯定了人的价值、肯定了人追求美好生活的权利，无疑是对蒙田精神的继承和发扬。作为真理的战士和自然的骄子，卢梭对封建专制和黑暗势力的猛烈抨击，对人间不平等现象的无情揭露，对自由和人性的向往，对大自然美的颂歌，谱写了18世纪文学人文精神的新篇章。

19世纪法国文学中这种为人性而歌，为正义而歌的人文精神和斗争精神得到了进一步的张扬。1898年，左拉在“德雷福斯事件”的高涨

时刻，写成了那篇惊世骇俗的《我控诉》。为伸张正义，替冤狱者昭雪，左拉奔走呼告，一口气喊出八个“我控诉(J'acuuse!)!”说：“我只有一种热情，就是希望光明，人类痛苦已久，有权享受幸福，我以人类的名义，希望光明早日到来。我的火焰似的抗议，只是我灵魂的呼声。”左拉的正义呼喊堪称法兰西文坛人文精神的绝唱，回响在一代代作家的心灵里。而雨果，这位伟大的民族诗人，这位法兰西文学“雄踞时空的王者”，以火一般的激情、海一般的胸怀，拥抱着人类，他对小拿破仑暴风雨般的诅咒，对被压迫、被损害的劳苦大众的深切同情，对正义、美好社会的遐想与呼唤，构成了雨果文学世界中的人文精神的基调。他对善良正直的下层社会人民怀有一种深沉真挚的爱，他在自己的作品中以无比同情的口吻描述了他们被欺凌的痛苦遭遇，为他们谱写了一曲曲真、善、美的颂歌。在雨果这位理想主义者和人道主义者那里，法国文学的人文精神被推到了一个新的发展阶段。

20世纪法国作家为人文精神增添了新的内容和色彩。以“世界公民”为己任的“大勇主义者”罗曼·罗兰在第一次世界大战期间，以无畏的反潮流精神，“超乎混战之上”，反对沙文主义和军国主义，不畏强暴和孤立，保持“精神的独立”。30年代二次大战前，当法西斯毒焰在全世界高涨的时候，他又不顾年迈多病，果敢地站到反战的阵地上，成为国际文化界反法西斯的勇敢战士。他那拥抱人类的爱心、执著自由的人格力量和追求真理的英雄气质，无疑是蒙田人文精神的提升。这种人文精神贯注于他的作品，成为那一时代读者的人生忧患中的慰藉和灯塔。而经历过反法西斯战争血与火的考验的萨特，似乎对人的命运有了更深层次的认识和理解。他对人类生存境况的思考和追问，对存在主义就是人道主义的诠释和宣扬，显然是一种深刻的人文关怀，正是这种对人类生存和命运的真切关怀，在60年代，使他从书斋走向街头，和巴黎的普通人在一起，愤怒抗议美国的侵略行径，声援越南人民，为20世纪法国文学的人文精神添上一笔新的色彩。

总之，法国作家就这样一代代地以这种锲而不舍的执着精神和博大的人类之爱，“维护真理，维护正义”，“使幸存者免于刑戮，使惨死者恢复名誉”。以这种深刻的人道主义情怀来提炼主题，塑造人物，熔铸自己的人文品格，使自己的作品永葆生命的魅力。正如雨果在《悲惨世界》序里说的那样：“只要由法律和习俗造成的社会惩罚依然存在，在文

明鼎盛时期人为地制造地狱,在神赋的命运之上人为地妄加噩运;只要本世纪的三大问题——男人因贫穷而沉沦,女人因饥饿而堕落,儿童因黑暗而愚蒙——得不到解决;只要有些地区,社会窒息的现象依然存在,换句话说,从更广义的角度看,只要地球上还存在着愚昧和贫困,那么,和本书同一性质的作品都不会是无益的。"雨果在《悲惨世界》中所提出的三个问题,在19世纪并未得到解决,20世纪依然存在,在未来的世纪也未必就能解决,这就使他的书不断地为人们所读,具有永久的生命力,而这正是博大的人文精神的命脉所在。

(二) 怀疑精神

蒙田思想的另一个显著特征是怀疑主义。当拉伯雷《巨人传》奏出的关于人类智慧与力量的凯歌还在法国上空回旋的时候,蒙田却唱出了一曲怀疑主义的低调:"我相信人类一定会承认:如果他们说的是良心话,他们长期以来所进行的探索的全部结果,无非是学会了认识自己的低能。"这位先哲教人不要说:"我知道",而应该扪心自问:"我知道什么呢?"(Que sais - je?)这也成了他的座右铭。蒙田按照文艺复兴时期的风尚,将这句话铸在一枚自制的勋章上,勋章的另一面则铸着一只摇摆的天平,作为那条座右铭的形象体现。他在书房的梁柱上也贴着怀疑论的格言:"一切确定之物实乃无一确定","我不置可否","我在怀疑中"。蒙田认为,这种自省精神才是人类走向成熟的结果:"人类经过了一切的尝试和探索,在这纷纭复杂的知识和各种各类的事物中,除了空虚之外,找不到任何坚实可靠的东西,因此就抛弃了自命不凡的心理,承认了自己本来的地位。"(《随笔集》第二卷第12章)

蒙田的怀疑主义来自于古希腊,滥觞于皮浪,经塞克斯特、西塞罗、爱拉斯谟等人的传承,最终汇聚到蒙田身上。有人认为,蒙田的怀疑论有其现实原因:他的故乡波尔多是海港城市,住在大陆的人认为,大陆是平坦的,但住在海边城市的却明显地看到大地是弧形的。当时,哥伦布已于1492年发现了与法国完全不同的新大陆,科学家们也发现了从未见过的动物、植物和矿物。蒙田对这些发现都将信将疑。但我认为,蒙田怀疑论的形成有更深刻的政治文化背景,从根本上说,它产生于对宗教桎梏思想的洞察,产生于对当时法国动乱现实的认识。身为天主教徒的蒙田,目睹了本教的腐败、虚伪和残酷,目睹了"神圣"宗教之间

的内战和相互残杀,在心灵深经历了一种"信仰危机",因此他怀疑,他对人的理性产生了疑惑,认为这是人类自以为是的狂妄和傲慢所酿成的灾难。他接过皮浪主义的怀疑论命题,又融人了自己的人生体验,把"怀疑论"变为抨击伪善和丑恶、反思自我、迈向真实的批判武器。

从认识论和方法论来看,怀疑主义在蒙田思想中不过是看问题、想问题的一种出发点,它根植于对人的认知能力的有限性和知识的相对性的认识,根植于对人的思想多变性和各民族风俗差异性的认识。蒙田怀疑一切,但不是形而上学的怀疑论者,只是怀疑自己感官得来的证据。他重视人类习俗的思考和研究,他认为最好相信习俗而不要相信靠不住的人类理性,而人类的风俗习惯千差万别,世界又"处于一刻不停的变化之中",于是他不停地怀疑、考察、思索……在这个意义上,蒙田不是不可知论者,而是一个相对论者。

他在《为雷蒙·塞邦辩护》这篇奇文中,对相对主义作了十分精彩的探讨。他指出,人类对美的看法,没有一把放之四海而皆准的标尺:"印度人认为黝黑的皮肤,厚而突出的嘴唇,扁而宽的鼻子是美。……在秘鲁,耳朵愈大愈美,因此他们尽量把耳朵拉得长长的",在巴斯克和其他地方,"女人觉得光头更美","墨西哥女人认为前额小是美","意大利人认为肥胖是美,西班牙人认为瘦骨嶙峋是美;而我们法国人有人认为白色皮肤美,有人认为褐色皮肤美;有人认为纤弱温柔美,有人认为健康丰腴美"(《随笔》中卷第 12 章)。蒙田进而突发奇论:"许多动物都比我们美",对"人类高于动物"这个自鸣得意的断言提出怀疑:"当我逗着我的小猫玩的时候,天晓得是它逗着我玩,还是我在逗着它玩?"(《随笔》中卷第 12 章)这往往使人想到中国庄子的迷惘:庄周梦蝶?抑蝶梦庄周?蒙田的迷惘和置疑显然是来自他的相对论观念。在这种相对论的认识和思维框范下,什么是"文明"和"野蛮"?什么是"智慧"和"愚昧"?什么是"渊博"和"浅陋"?蒙田都有别样的认识和见解。他不为流俗所蔽,一反人云亦云的习见,常有时人之未见的观照,比如,自傲于本土文明优越的欧洲人不是在喋喋不休地谈论印第安人的"野蛮"吗?蒙田则说:"我发现在这些民族身上毫无野蛮之处,只不过人人都称与自己的习俗不同的东西为野蛮罢了。"(《随笔·话说食人部落》上卷第 31 章)他们在"思维的明晰和合理"、"技艺的精巧"方面毫不逊于"文明"的欧洲人;论到虔诚、守法、善良、大度、正直、坦率,

"野蛮"的印第安人还胜过"文明人","至于大胆和勇敢,坚毅和忠贞,以及战胜痛苦、饥饿和死亡的决心,我相信能在他们身上找到表现这些美德的事例,而且他们足以与我们这个大陆上载入史册的这类事例相媲美"(《随笔·谈马车》下卷第6章)。自视为聪明富有、历史悠久的西方人不是在炫耀自己的创造和才智吗?蒙田说:"有关我们生活在其中的这个世界的面貌,我们——包括求知欲最旺的人——的认识又是多么贫乏和简单!且不说那些经造化之手变成千古传诵或警戒的个人事件,就连那些伟大文明和伟大民族的情况,我们未能知道的也比我们知道的多百倍!我们把自己发明的大炮和印刷叹为奇迹,殊不知,其他民族,远在世界另一边的中国一千年前便已使用。"(《随笔·谈马车》下卷第6章)在蒙田看来,既然人的认知是有限的,而知识是无限的,一切文明的发展程度又是相对的,那么,欧洲人有什么理由傲视于别的地区和别的民族的文化?

蒙田的怀疑主义作为西方的哲学传统,也慢慢发展为法国文学和文化的一种精神传统。永远的怀疑,永远的否定,不停息的追问,不疲倦的探询,必然是永无止息的思考和寻找,形成永无满足、永不盲从的精神张力,导向一种革新,一种创造。对神明的怀疑,其结果是人性的回归;对皇权的怀疑,企求的是民权和人权;对某种政权和制度的怀疑,为的是寻求一种新的制度代替它;对某种文化模式或文学形式的怀疑,必然导致想方设法创造出一种更好的模式或形式,由此而见,怀疑精神和创造精神原是一对孪生姐妹。法国作家接过蒙田怀疑主义这份文化遗产,把它铸就为一种首创精神,而使法国文苑呈现出万紫千红的景观,永葆生气氤氲的创新面貌。法国文学的人文主义、古典主义、启蒙运动、浪漫主义、现实主义、自然主义、现代主义……思潮迭起,流派林立,都是和法国一代又一代作家不盲从的怀疑态度、不守旧的革新精神是分不开的。从这个角度看,启蒙文学是对古典主义怀疑的产物,现实主义是对浪漫主义的反动,现代主义则是对现实主义的否定。布拉东(Breton)不相信按现实主义的法则能描写错综复杂现实世界和心灵世界,于是创造了超现实主义,罗伯-格里耶否定巴尔扎克《人间喜剧》的描写手法,于是有了法国的新小说派……永远的怀疑,永远的否定,永远的探索,永远的创新,这就是从蒙田起形成的怀疑——创造的文学传统!正是靠着这种创造精神,法国才能成为很多世界性文学思潮和文

化思潮的策源地，人类文明的进程才能不断更迭、拓展，法国文学因此常常起着一种先锋作用：17 世纪，法国是欧洲最强大的国家，凭借着它的政治和经济影响，法国古典主义成为欧洲各国效法的楷模；18 世纪资产阶级启蒙思想运动在法国蓬勃兴起，带动了整个欧洲文艺观念、价值观念的更新；进入 19 世纪后，巴黎更成了欧洲文化的中心，许多新的文化思潮和流派就在巴黎孕育、诞生，然后又从那里迅速蔓延传播到全欧以及全世界，成为名副其实的文化新潮的发祥地和辐射中心；在刚刚走完全部行程的法国 20 世纪文学，就它的独特、丰富与辉煌而言，"似乎并不亚于一直被视为难以企及之高峰的 19 世纪文学，它作为不止一个新思潮、新流派之摇篮的世界性影响，更是人所共见的明显事实。"（柳鸣九语）这一切都表现了法兰西民族活力四射的怀疑精神与创新气魄，那是法兰西文学精神的见证。

（三）忏悔精神（批判精神）

蒙田执著于自我追究和人性探索，躬身自省，必然导致自我剖析、自我忏悔。蒙田把自身作为研究主题、剖析对象，认为自我研究、自我检视和忏悔乃是培养人性的学校。

忏悔原是宗教语汇，是一种宗教意识。中世纪基督哲学家奥古斯丁写了一部《忏悔录》。奥古斯丁向上帝（无限者）忏悔，坦白自己的过失，倾听上帝的启示。奥古斯丁向一个无限者忏悔，并通过向无限者忏悔最大限度地扩大了自己的心灵空间，提升了自己的生命高度。忏悔实际上是在内心法庭中，对自己进行的拷问和审判，它所表达的是忏悔者向上的意志。人只有在有勇气承认自己的欠缺时，才更有决心超越自己，进一步实现自己。这种忏悔和自审是高洁和清醒的标志；是净化灵魂，自我超越，自我完善的精神动力；是开拓创新、改造环境的自我驱策；是一种以历史进步和时代要求为参照系统的自我调节。

在蒙田那里，他已把忏悔由宗教上升到哲学高度，即对自我的认知、审视和批判。

人类文化发展的历史表明，"自知"与"知人"不仅是思想家所执着探究的哲学命题，也是人类相互沟通的基本要素，是推动人类文明不断发展的一个重要前提。"自知"能更好地"知人"，因为"每个人都是整个人类状况的缩影"（蒙田语）。蒙田论述的主要对象是他最熟悉的领

域——他自己。

《随笔》就是他思考自己、剖析自己的果实。他在书中不遗余力地审视自己、研究自己,包括消化能力、喜欢的穿着,乃至一天时间的分配,把一切都研究得十分透彻。他还毫不害羞地剖析自己的性格缺失,认为自己只是一个平庸之辈,貌不惊人,不足以成大事,而且记忆力弱,判断力差,工作时思想不连贯、不集中,性格也不稳定,充满着矛盾。他孜孜不倦地谈论自己,描写自己,不是为了自我炫耀、自我推销,而是为了思考自己,袒露自己,批判自己。蒙田觉得,每个人都可以也应该从自己身上学到东西,只需注意不断地审视自己,"就近观察"。因此,当世人都注视着自己前面或别处的时候,蒙田却注视着"自己的内部":"我在自己内部转来转去","我只同自己打交道,不断观察着自己,对自己进行检查和体验"。他竟日冥想、反躬自省、自我剖析、自我深究。这种自我审视,绝不是自怜自恋的行为,也非道家的精神修炼,而是蒙田研究人、研究"自我"的一种深化。

忠实描绘自己而又善于探索自己的蒙田,不怯于向公众展示自己的弱点,也乐于向世人袒露心灵的弊病,时时进行自我剖析和心灵的拷问,并常以做人的真诚来审视自己。读蒙田随笔,我们看到蒙田在描述自己时,总喜欢将他那轻灵隽逸的笔触伸入自己心灵堂奥,努力捕捉萦绕在心头的游移不定的思绪、妄念,并以直言不讳、蔑视虚伪、蔑视平庸的方式和盘托出自己所思、所感和所悟,拷问自己的灵魂,解剖自己的思想。他这样做不是为了供人仿效,而是给人以启迪,使每个人都能超越自身那些怯懦而又具有腐蚀性的品质,反躬自省、自我解剖,从而做到自知,走向真正的自由、真正的理性!

蒙田的这种反躬自省的忏悔精神,也得到了后世作家的继承和发扬,成为法国文学的一个精神传统。启蒙运动的另一个思想家卢梭的《忏悔录》(1764 年底开始撰写),就是在蒙田的启发下写成的。不过卢梭的这部《忏悔录》,不论是自省忏悔的真实和深度,还是对人性解剖的广度和高度,及由此而显示出的自我批判和社会批判的自觉意识,都是蒙田无法比拟的,因而更令举世震惊。我们知道,18 世纪的作家们对个人的癖好和性格,在自己著作中都秘而不宣,至多在私人信件中有所涉及,名人撰写的回忆录或重温他们所经历的重大事件,大都是为自己涂脂抹粉。而卢梭以忏悔方式把自己的经历和感受公诸于世,在当时实

属罕见。卢梭在《忏悔录》开头就说："我现在要做一项既无先例、将来也不会有人仿效的艰巨工作。我要把一个人的真实面目赤裸裸地揭露在世人面前。这个人就是我。"他自豪的声称："不管末日审判的号角什么时候吹响，我都敢拿着这本书走到至高无上的审判者面前，果敢地大声说：'请看！这就是我所做过的，这就是我所想过的，我当时就是那样的人。不论善和恶，我都同样坦率地写了出来。……当时我是什么样的人，我就写成什么样的人：当时我是卑鄙龌龊的，就写我的卑鄙龌龊；当时我是善良忠厚，道德高尚的，就写我的善良忠厚和道德高尚。万能的上帝啊！我的内心完全暴露出来了，和你亲自看到的完全一样，请你把那无数的众生叫到我跟前来！让他们听听我的忏悔，让他们为我的种种堕落而叹息，让他们为我的种种恶行而羞愧。然后，让他们每一个人在您的宝座前面，同样真诚地披露自己的心灵，看看有谁敢于对您说：'我比这个人好！'"可以毫不夸张地说，这种惊天地泣鬼神的自我忏悔、自我解剖，不仅将忏悔者的人生境界推到了一种极致，而且也是投向当时黑暗社会的一纸大义凛然控诉。卢梭将忏悔意识化作对专制制度、一切社会丑类和人性渣滓的批判精神，而构成了法兰西文学一个宝贵的精神传统。人类一方面向外界无限地伸出征服的铁臂，另一方面则向内心深深探入自省的解剖刀。征服自然、解剖自己，从中世纪奥古斯丁的忏悔，到 16 世纪蒙田的躬身自省；从 18 世纪卢梭的忏悔，到 19 世纪的托尔斯泰的忏悔（他也将专门总结自己思想历程的著作题名为《忏悔录》），法国和欧洲文学就这样演绎着忏悔 - 批判的精神传统，影响深远。

（四）世界意识（世界精神）

蒙田从怀疑主义的认识相对论出发，认为人类文明的发展都是相对的，又都是没有穷极的，这就必然导致对地域性和民族性的某种突破，而带有一种世界性、全球性的意识、观念和视野。用他的话说就是，由于"大自然的无限"性和"我们知识的有限"性，"世界上没有独一无二的东西，也没有不可能存在的东西"。基于这样的认识，所谓"独一无二"的欧洲文明论，便不攻自破。蒙田从相对论出发，进而从整个人类的角度，对欧洲中心论，和种族优越感做出了旗帜鲜明的批判，使他跨越了基督教文化圈而逼近异质文化，进入一个全新的文化视野，与陌生

的外来文化、包括中国文化亲近、对话,从而为他的思想注进了一种新鲜的活力和营养,并由此培育出他与异民族文化一种本能的亲善感和亲和力。在《随笔》中我们看到,蒙田对美洲新大陆民风习俗的浓烈兴趣(《随笔·话说食人部落》)、对所谓"野蛮人"印第安人文化的亲善和论述、对陌生的中国的深情关注(《随笔·谈马车》)都是在这种亲和力驱动下产生的。蒙田是法国作家中第一位突破欧洲中心论而对世界文化表示亲善的先驱。

蒙田重视对异民族文化风俗的研究,并以平等的态度和哲人的胸怀相视。对于异域的奇风异俗,他很看不上人们那种大惊小怪、动辄斥为野蛮的武断态度。他认为,这种否定他人的风俗习惯的作法,实际上是人种优越感、民族自大心理的反映,同时也是眼界狭隘的表现。在蒙田看来,任何民族的风俗习惯都有其合理性,都是正常的、符合人性的。不论是印第安人那种近乎于"蒙昧"状态的风俗习惯,还是埃及人那古老奇异的习俗,都是如此。他从哲学和人性的高度加以审视,表现了西方哲人对异质文化难能可贵的尊重和理解。蒙田的视野和胸怀,不仅反映出哥伦布发现美洲新大陆之后欧洲人文化视界的开拓,而且显示出蒙田本人在对人类文明的把握和理解上所独具的世界意识和世界观念。正是这样一种崭新的世界意识和世界视野,才使他在审视人类文化时超越他所隶属的基督教文化圈的局限,把目光拓展到美洲和东方,成为法国文学中用世界眼光瞭望异民族文化的第一人。

蒙田的开放视野和世界意识,也深深影响着后世作家,并由他们在不同的时代里加以继承和发展,成为法兰西文学精神的一个组成部分。伏尔泰以开放的文化视野和崭新的东方意识,从传教士大量的著述中惊喜地发现到东方"一个新的道德的物质的世界"。他那哲人的目光一直注视着东方与中国,直到生命的终结。在谈到东方民族与文明时,这位"环顾世界"、目视中国的智者明确地说:"作为一个哲学家,要知道世界上发生之事,就必须首先注视东方,东方是一切学术的摇篮,西方的一切都是由此而来的。"在伏尔泰以前,还没有一个法国作家能以这样宏阔的视野、执着的目光深情地注视东方和中国,也没有一个法国作家如他那样以开阔的胸襟、自觉的意识认真研究中国。在《风俗论》中他以中国为开篇,首次将中国写进了人类的文明史。针对西方基督创世的谬说和欧洲文化至上的偏见,指出中国有记载的历史,远比犹太人悠

久而真实。伏尔泰如此热情、全面地颂扬中国,是因为他从中国文化模式中,发现了启蒙思想家所需要的思想资源和精神力量。

罗曼·罗兰以"世界公民"自称。作为近代西方的一位明达的贤智者,他比他的前辈,如伏尔泰、歌德、托尔斯泰,有着更自觉的东方意识、更开放的视界、更远大的世界文化理想,他不满足于"欧洲人"这个称谓,不相信欧洲文化高人一等的神话。他早就向西方知识界大声疾呼,要求打破欧洲中心论,"同古老而在恢复青春的亚洲文明的代表——印度和中国的代表携起手来,要组成一个具有共同精神宝藏的大同的人类社会"。他认为欧洲文化和亚洲文化是"人类智慧""互为补充的力量",他不止一次跟西方人重申:"不论我们知道不知道,不论我们愿意不愿意,我们都是世界公民。"他主张东西方民族应在互相尊重互相平等的基础上交流。这一原则在国际文化交往中具有永恒的价值。

从蒙田到伏尔泰、罗曼·罗兰,正是由于他们秉持这种文化的世界意识,使他们没有沾染狭隘的欧洲中心论或欧洲人种优越论的观念,并且对人世的种种浅陋的偏见(例如宗教的党同伐异、毫不宽容的态度和做法)持一种嘲弄的态度,他们将人类在文化上的平等观念贯彻到对异域民族与人种的文化所做的探讨和研究中去,因而蒙田在对人的研究,对人类文化的研究中显示出一种广阔的精神视野和博大的文化意识。①

选自2002年南京"东南大学百年校庆"人文社会学科系列讲座讲稿集

① P·博克:《蒙田》,孙乃修译,北京:工人出版社,1985年,第3—4页。

人性的探索者

——悲剧时期的莎士比亚

方　平

"悲剧作者的悲观到此已经深沉到不能自拔"，我还道卞之琳先生在谈贝克特的荒诞派戏剧呢，其实卞先生论述的是莎士比亚的悲剧《麦克白》。[1] 卞先生既是我国著名的前辈诗人，也是长期研究莎剧有成就的专家，他在《莎士比亚悲剧论痕》(1989)的"前言"最后部分作了这样的说明：集子中所收各篇，时间间隔大，立论有前后不一贯处，但基本上不作改动，借此"可见探索过程，也为历史留痕"。

过来人都知道，这几十年来我国的历史经历了天翻地覆的变化，我国文艺工作者在风风雨雨中曾经从怎样一条崎岖曲折的道路上走了过来！今天回顾我们过去对文艺的种种观点都免不了带有历史的痕迹、时代的烙印。卞先生为自己的论文结集，取名"论痕"，太有意义了，显示了学者的严谨风度。卞先生在谈《麦克白》所提到的"悲观"，我想同样可以包括在"为历史留痕"之内吧，不一定就是卞先生今天所持的见解。其实就在《论痕》里，卞先生在讨论莎翁悲剧时，不提或很少提到悲观主义，而代之以我认为更为合适的"忧郁"——"从16世纪末尾开始，就出现了许多愤世嫉俗的著作，表现了逐渐渗透当代人心情的'忧郁'。"[2]

不过所谓悲观主义确是曾经在很长一段时期内为我国学术界比较普遍地接受的一种看法，因此值得讨论，篇首引文只是触发我的思考，首先从《麦克白》谈起罢了。

在莎翁的一系列大悲剧中，《麦克白》最富于哲理性，它是在精神上最能和现代人沟通的一个古典悲剧。剧作家站在俯视众生的高度，眼

---

① 卞之琳译：《莎士比亚悲剧四种》"译者引言"第19页。

② 见《莎士比亚批评：1623—1840》，牛津，1953年，第43页。

看一个曾经受到全国上下尊敬的英雄人物，只因为受不住名利权势的强烈诱惑，为了捞取一顶王冠，双手沾满鲜血，在罪恶的泥淖越陷越深，再也不能自拔了。他的血债欠得越多，一种绝望的心理就越是紧紧地揪住他。他自绝于人类，再也别想回到人类大家庭，人伦之乐已和他绝缘了。这个独夫被彻底地孤立了：

围绕在老人家身边的本来应该是
尊敬、爱戴、孝顺、亲人和朋友，
这些我都不用指望了；代替这一切，
只有诅咒——声音不大，可咒得凶。

在肉体死亡之前，他那颗心早就死了，因为他已找不到任何生命的意义了："我活得够长了"，生命对于他"只是白痴嘴里的一个故事"。

《麦克白》所以成为一个惊心动魄的大悲剧，因为剧作家有悲天悯人之意，他仿佛在叮嘱人们：在人生的道路上要多加小心啊，我们都是可怜的凡人，都不免有私心杂念，都难免被种种诱惑所包围，一旦来到关键性的时刻，如果心神动摇，一念之差，误入歧途，铸成大错，那真是一失足成千古恨！请看麦克白吧。

他的毁灭，激发了我们的怜悯与恐惧感，因为我们并不是在冷眼旁观，他那悲剧性的性格，悲剧性的一生，让我们在一瞥之间，仿佛看到了包括自己在内的芸芸众生的影子。我们的感情于是得到了一次升华。

我们还可以注意到，这部悲剧的写作运用了一个很有现代色彩的艺术手法：反讽，甚至可说是黑色幽默。

当初麦克白夫妇一起干下血腥的罪行后，丈夫被一双沾满了鲜血的手吓坏了，妻子却若无其事地伸出自己的一双血手，说道："只消一点儿水就可以把我们洗刷得干干净净，一点儿也不费事！"

她哪儿想到她这话里有多么冷峻的讽刺意味。她后来人格分裂了，整天都做着洗手的动作，呜咽着说道："这一双手再也洗不干净了……这儿还有一股血腥味儿呢，把所有的香料都用上了，这只小手也香不起来了。"

麦克白刺杀了国王，却在人前假装悲痛欲绝：

> 要是我早一个小时死在出事前,那就算我有了造化。从此以后,人世间还有什么是值得看重的……生命的美酒,点滴不剩了。

这个谋杀犯还以为这即兴编造的谎言多么动听,瞒过了众人,却绝没有意识到这是在对自己作最可怕的预言、最凶恶的诅咒。有一天他终于发现,生命的美酒,对于他果真点滴不剩了。

困兽犹斗的麦克白在战场上和仇人狭路相逢,他有恃无恐地说道:"我自有法术保护,那女人生养的,休想伤害我!"他话音刚落,耳边仿佛响起了魔鬼的一阵狞笑,原来他的对手恰恰是没有足月就从娘肚子里剖出来的。到这时他才恍然大悟,毛骨悚然地惊呼道:"再也信不得那些奸诈的妖魔!"但是悔之晚矣!万丈深渊已经张开大口等待着吞噬他了。

麦克白这个阴谋野心家直到末日来临,在那雷鸣电闪的一瞬间,才觉悟到他全盘皆错了,他像一个疯狂的大赌徒把一切都输光了。而塑造这个悲剧人物的剧作家却始终居高临下,眼看着他盲目地一步步走向罪恶的深渊;处处都在点明:事物的发展正好和这个出卖灵魂的人的主观愿望背道而驰!如果我们对于这个悲剧的独特的反讽的艺术手法和剧作家的独到的创作方法给予足够的注意,我想我们就不会这样认为:从主人公的赌徒式的疯狂的、绝望的心理状态中,反映出剧作家本人的悲观思想。

济慈曾经在书信中以莎士比亚的创作心态为例,提出诗人没有"自我"(identity),他塑造一个伊阿古(《奥瑟罗》中的坏蛋)和塑造一个伊摩琴(《辛伯林》中贞洁的女主人公),具有同样的兴致。在另一封书信中,谈到他所崇敬的莎翁时,他又提出了"自我否定的才能"(negative capacity)。这"没有自我","自我否定的才能",我以为也许近于王国维在《人间词话》中所提出的"无我之境"。

不同于"以我观物,故物皆著我色彩"的"有我之境","无我之境"是"以物观物,故不知何者为我,何者为物"。王国维谈的是诗艺,"有我"、"无我"是两种各有千秋的艺术风格,都能举出各自的绝好妙词。济慈所谈,指诗剧而言,他显然认为在境界上,"无我"胜于"有我",这是有上下高低之分的艺术创作方法。

它们之间的差异和差距,很明显地在戏剧表演艺术领域里显示出

来。"有我"就是本色演员,舞台上的不同角色,对于他无非是自我表现而已;"无我"相当于性格演员,他善于把自己的个性溶化在不同角色的不同性格里,因此具有更丰富的塑造人物形象的手段,对于形形色色的人性,具有更广泛、更深刻的理解。虽然由本色演员表演对路的角色同样具有打动观众心弦的力量,但是论演员的素质和修养,应该说性格演员更胜一筹。

莎士比亚也写了一些受欢迎的诗,像十四行诗集,其中有些诗篇恐怕也显示出有我的境界而不失为好诗。不过莎翁作为一位剧作家,他的许多杰作对于当时的观众、后世的读者所以具有那么巨大的艺术魅力,首先在于他善于深入形形色色的人物的内心世界,想他人之所想,乐他人之所乐,忧他人之所忧,而且以一位语言艺术大师的才华,道他人之所欲道而不能道的心声。人物具有自己的生命,自己的个性,在最出色的场景中,你简直感觉不到艺术家的存在。在这里,这无我的境界几乎意味着戏剧艺术上的炉火纯青。

唯其虚怀若谷,无我,故能成其大。这了不起的自我否定的才能,在很早的莎剧评论中就被注意到了。例如英国诗人蒲伯曾这么说过:即使莎剧中"所有的台词都没印上人物的名字,我相信我们仍然能很有把握地把说话者的名字给一一填上"①。

他这是在盛赞莎翁笔下的人物个个惟妙惟肖——"你不可能找到两个相同的人物"。19世纪英国评论家赫兹里特说得更妙了:

> 剧中人物在呼吸着,行动着,生活着,莎士比亚并不是在那儿揣摩着他笔下的人物该说什么话,做什么事,而是一下子化身为那么多人物,说他们该说的话,做他们该做的事。②

历来各家评述莎剧,类似的赞美很多。既然莎翁笔下的人物仿佛直接来自现实生活,具有自己独立的生命,不大能让人感觉到艺术家的存在;那么我们还能不能通过作品,通过人物,了解在作品后面、人物后面的剧作家呢?这是个问题,是个见仁见智的问题。

---

① W·赫兹利特:《莎剧中的人物》,Everyman's Library, p. 73.

② G. Kittredge. *Shakespeare, an Address*, 1916, pp. 44—45.

肖伯纳非常乐观、非常自信地宣称:手里掌握着莎士比亚的戏剧和十四行诗,我们对于莎士比亚的了解胜过对于狄更斯或是对于萨克雷的了解。泰纳在他的《英国文学史》中认为"哈姆雷特就是莎士比亚"。

另一方面,也有极端谨慎、持不可言说的态度的。美国莎学专家凯特勒奇为纪念莎士比亚逝世三百周年发表的一段话最具有代表性了。他认为研究莎剧,在所有的方法和想法中,最错尽错绝的是费尽心机去猜透剧作家的人格之谜,从其作品中去发现其人;"的确,在其作品中自有人在。真正的莎士比亚或多或少地隐藏在他的戏剧中;但是你怎能把他提炼出来呢? ……假如说,哈姆雷特是属于莎士比亚,那么克劳狄斯亦应如此。"①

我认为,正像物理学上不存在绝对的、百分之百的真空,我们也只能从相对的意义上去理解文学评论中的"没有自我","无我之境"。从文艺鉴赏的角度,可以说是"无我",作家以自己一尘不染的心境观照万事万物,忠实于世态人情,还人物以本来的面目,正像莎翁自己所说的:"举起镜子照自然";然而从艺术创作心理研究来说,作家通过艺术形象再现生活,毕竟不等同于镜子般的平面反射,他的感受、思考、创作的过程,更像是三棱镜的折射,通过折射,呈现光谱,已混合着作家本人的思绪倾向和感情色彩了。这里所谈的"无我",只是属于文艺鉴赏的一种境界而已——一种很高的、炉火纯青的境界——使读者忘了剧本、观众忘了舞台,恍惚面对现实生活的那种境界。

还是柯勒律治在论述《罗密欧与朱丽叶》(1595)时说得好:"莎士比亚有那么一会儿忘了角色,把他自己要说的话放进了人物的嘴里。"②不过《罗密欧与朱丽叶》还不是最确当的例子,在他的早期悲剧中,莎翁已无可置疑地显示出了一位天才剧作家的才华,只是在有些场景中还不免留下发展过程中不够成熟的痕迹。所谓"把自己要说的话放进人物之口",并不是"有我"的无意泄露,而只是作品在整体上还不够平衡,个别场景还写得比较程式化,语词堆砌,还没能达"无我"的境界罢了。

如果以莎翁在创作巅峰时期写下的《哈姆雷特》为例也许更合适

① Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare*,万人版,1930, p. 47.

② Angela Pitt, *Shakespeare's Women*, 1918, p. 218.

些。丹麦王子跟走江湖的戏子们谈戏,强调台词要念得轻溜溜的,不能"从喉咙里吼出来,像许多演戏的惯常做的那样",否则他宁愿让宣读告示的公差来念他的诗行了。他还告诫演员们不能"老是用手把空气劈来劈去"等等,总之演得过火是最要不得的,必须懂得节制(第3幕第2场)。

这一番长篇大论使人揣想大学生时代的哈姆雷特参加过校园的戏剧活动。这类业余的节目娱乐大概不会有太严格的要求,台上出洋相,台下笑一阵。可哈姆雷特俨然是一个专业行家似的,以一种激愤的口气对于演员们的不良积习提出了那么严厉的批评。再说,戏班子演出的戏中戏(他自己写的剧本)就是陈腔烂调,堆砌夸张,戏子们势必只能装腔作势地把台词从喉咙里吼出来(为了使戏中戏与正戏有个明显的区别,也的确需要格外夸张的演出风格)。所谓"切不可越出自然的分寸"等告诫,尽管言之成理,却不免是无的放矢。这一番批评演员的话脱离了人物身分、戏剧情节,分明是夫子自道,专业剧作家在那里有感而发,假王子之口,谈本人的表演艺术观。

可以作为对比的例子是:"脆弱啊,你的名字就叫女人!"这是人们一向引征的名句。哈姆雷特对变节的母亲作强烈的谴责时,天下的女性被他一网打尽了——她们全都是水性杨花。果然,贞静的奥菲丽亚也成了这个女性憎恨者憎恨的对象。他冷酷地向温柔的情人宣告:"我从不曾爱过你!"认定女人长得美,就不可能保持贞洁,因此绝情地劝告她"进尼姑庵吧"!

我们能从这里得出这么一个结论,说莎士比亚本人是一个不可挽救的女性憎恨者吗?

当代著名的莎剧女演员苏士曼谈她的演出体会时是这么说的:"你能感觉到莎士比亚喜欢女性,男性剧作家可以让人这么说的太少了……女性在斯特林堡的戏剧里是怪物,你得好好对付才行。"

莎翁喜欢女性,就这么简短的一句话,但是由一个长期在舞台上扮演莎剧女主人公的女演员道出,一定凝聚着很深的感性体会。

那个充满七情六欲的埃及女王最能说明问题了。莎翁创作《安东尼与克里奥佩特拉》(1606)取材于普鲁塔克的《伟人传》,普鲁塔把克里奥佩特拉视为淫妇;但丁在《神曲》中,则把克里奥佩特拉打入了第二层地狱。从古代、中世纪到17世纪,这位末代埃及女王始终被看作一

个荒淫无耻的女人。然而莎翁却宽厚地把她从历史的耻辱中挽救出来,在取笑她的同时,理解她,同情她,爱怜她,最后,让她仪态端庄,从容殉情,在观众心目中留下一个高贵的、净化了的形象。剧作家并不是没有看到她身上存在着许多弱点缺点,却爱而知其过,对历史上的谴责并没有随声附和,而是发挥才华,把埃及女王那历来不光彩的形象扭转过来。这爱而知其过,就是对于女性的理解还加上一份爱惜。

对于女性,如果缺少那一份深情厚意,莎翁怎么会涌起不知枯竭的灵感,创造出一系列光彩照人的可爱的女性群像呢,让你只觉得人间如果缺少了这些善良美丽的好姑娘,我们这个世界将会黯然失色了。

感受到了莎翁在塑造女性群像时笔端流露的情意,那么我们就能看得更清楚,无论哈姆雷特谴责母亲,还是无情地斩断情丝,都是他感到人生的梦幻已经破灭,精神失去了支撑点,感情上失去了平衡,陷入精神危机时的一种痛苦的宣泄。莎翁只是写出了在主人公的汹涌澎湃的感情世界里,他对女性的反感、厌恶,自有内在的逻辑性。这里只有冷静的观照,没有剧作家的自我投入。

我们不能无视剧作家最有特点的创作方法,像泰纳那样笼统地说"哈姆雷特就是莎士比亚。"至于像菲奇那样认为"哈姆雷特是莎士比亚的最为充分的自我表白",则更是过于简单化、不够审慎的论断了。

但我们可以接着苏士曼女士的话,进一步说:莎士比亚对于他周围的男男女女都感到兴趣。人间的喜怒哀乐似乎都和他息息相关,这是一种出于本性的对于人生的天然亲和力,是一个剧作家的最可贵的禀赋。他热爱现实生活。

莎士比亚总是在倾听人间的笑声和哭声,祷告声和诅咒声,总是能理解人们的希望和痛苦,激情和内心的冲突。不管是他的喜剧、悲剧,还是历史剧,在英雄美人、帝王将相的故事框架中往往会拦都拦不住地闯进来一批欢蹦乱跳、生气勃勃的小人物,把正在进行中的戏剧情节打乱了,打断了,给根据古代历史或传说编写的戏剧带来了一股浓郁的生活气息。

悲剧《麦克白》中就有一个看门人——一个可有可无的小人物,阴森的凶杀之夜还没完全消逝,他醉醺醺地上场了,没有一句正经话,只是插科打诨。可他真会逗人,不仅让观众的紧张的情绪松弛一下,而且给这个鬼怪出没的悲剧增添了一抹世俗的色彩。如果换了一个背向现

实生活的、厌世的剧作家，会容忍这么一个形象猥琐的小丑按照他本来的面貌，还保持着一个小人物的自尊心，凭他可笑的自言自语，有那么片刻占领着整个舞台吗？

看来，进入悲剧时期的莎士比亚不应该是一个悲观主义者，更不会"悲观到无以自拔的地步"了。

莎士比亚的悲剧被看作代表了莎翁在艺术上的最高成就，也最受我国学术界注意，讨论最多，因此毫不奇怪，这些讨论也必然会涉及进入悲剧时期的莎士比亚。

我们大概不会因为发疯或者装疯的丹麦王子对于奥菲丽雅说了一番绝情的、侮辱性的话而指责莎士比亚是一个十足的女性憎恶者；当然也不会由于伊阿古认定世上没有什么叫做"爱情"的东西，只有肉欲冲动罢了，而认为这是莎翁在糟蹋人类最美好的感情；那么为什么在分析研究《麦克白》时，却那么有把握地认为主人公的绝望的心理就是剧作家的创作心态的一种投射呢？

进入悲剧创作时期的莎士比亚写出了他自己内心世界的悲观思想，这似乎是多年来我国学术界的一种很普遍的观点，例如谈到哈姆雷特考虑"活还是不要活了"的问题时说："我们有理由相信，莎士比亚本人也感受过同样痛苦的折磨。"

"在他创作悲剧的整个过程中，人文主义理想的光芒越来越暗淡。"

"以后的悲剧《麦克白》、《雅典的泰门》中这类正面人物不再出现，作者的人文主义思想日趋破灭。"

"泰门的死，标志着莎士比亚全部的欢乐和痛苦、自信与失望的结束，标志着他对于人类自救的一切可能性的否定。"泰门的悲剧"实际上也正是莎士比亚本人的悲剧。"

泰门的悲剧"反映了莎士比亚人文主义思想的危机已发展到了顶点，悲观厌世的情绪相当严重"。

以上所引，摘自手头有限的一些资料；当然，这些文学史、评传，传记，全集的前言等都是有水平的，写得很好，都有助于读者对莎翁的理解；只是不免让人思考这么一个问题，难道说，正当莎翁的艺术才华达到巅峰状态的阶段，他这一时期的世界观却一落千丈，跌进了漆黑的深渊，不能自拔。所谓"愤怒出诗人"，对于古典戏剧家，岂不用得上"悲观主义出杰作"吗？

我相信,莎士比亚看到了当时社会上存在着种种黑暗腐败的现象,感到不满,为之心痛。这种愤慨在他本人的作品中留下了可以辨认的痕迹。在荒野中的李尔王,受刺激太深,神经错乱,尽说胡话;但是在胡话中却不时爆发出真知灼见:——

狼心狗肺的公差,快给我住手!
你干吗用皮鞭抽打那个窑姐儿?
把你自己的背心露出来吧!
你欲火难熬,只想跟她睡觉,
却又为了这事,把她拉出来鞭打。
放高利贷的,倒绞死了那骗钱的。……
"罪恶"披上了黄金盔甲,折断那
"王法"的长枪.也伤不了它分毫。

这该是当时社会阴暗面的一个真实写照,是李尔王有感而发吗?总觉得语气不那么逼真。长年养尊处优,为谄媚奉迎所包围,是非不分的暴君,直到失去了君王的权势这才睁开眼来,他刚开始重新认识这个世界。忘恩负义使他心头在流血,对于枉法舞弊的罪恶,他却还缺少那种切肤之痛的感受;在他仰天申诉个人的悲愤不平里已渗进了一份对民生疾苦的关心,只是他还不可能成为人民的喉舌,倾吐出这样的控诉:是黄金,不是王法,统治着这充满罪恶的人间等等。在这里,我想,我们更多地听到的是莎士比亚本人的声音。

同样地,在哈姆雷特的著名的生或死的独白里,有"法庭的拖延,衙门的专横"等一类话,似乎也让人听到了剧中人物和剧作家的混合的双音,因为可以认为,对社会的这些弊病的指控,已超出了年青的丹麦王子本人的生活经历和社会经验。

剧作家莎士比亚真像《暴风雨》中精通魔法的主人公那样,善于披上法袍,隐蔽自身,于是环顾周围,都是无拘无束地尽量表现自己的人们,因此达到了艺术的化境,在舞台上塑造了那么一大群栩栩如生、令人难忘的男男女女的形象。但他究竟也有情不自禁,如柯勒律治所谓"忘了角色",或者干脆挤了角色的时候;正当剧中人物在倾诉、宣泄自己的思想感情时,趁机插进几句自己不吐不快的话。好在此时此际,台

下的观众已被戏剧情节、被人物的命运打动了心弦,产生了热烈的共鸣,不大会去辨味在这句或那句话里听到的其实是剧作家的声音;他们只觉得这些话讲得太对了,太好了,太让人痛快了。

研究莎剧,这不经意流露得情不自禁,脱下他那件隐身法衣的时刻最值得注意,这是难得的机会,让我们在一瞥之间窥见了莎士比亚的"自我"的一个侧影。

不过对现实有所不满,对不公平的社会现象有所愤慨,并不就是对于生活的绝望;看到了人生的悲剧性的一面,也并不必然意味着他本人是个悲观主义者。

"文艺为政治服务",长期以来这是曾经指导我们的文艺方针;表现在文艺批评领域里,特别强调联系当时的阶级斗争形势去评价作品、鉴定作者。英国"16 世纪末全国缺粮,粮价高涨数倍。1607 年,英国中部各郡农民难以生活,曾发动规模相当大的起义。另一方面,王权与资产阶级之间的长期联盟在 16 世纪末也开始解体,彼此间的矛盾日益加剧。莎士比亚的理想与残酷的现实之间存在不可逾越的鸿沟。因此在他创作悲剧的整个过程中,人文主义的理想越来越暗淡了……",于是我们有了一个悲观绝望、陷于精神危机的莎士比亚。

一部文艺作品当然是时代的产物,政治、经济、文化、传统,以至风尚习俗,无一不对于作家产生直接或间接、有形或无形的影响。对于一个传记材料十分贫乏,其言行见识已无可查考的古代作家,就需我们谨慎地从作品的内部去辨认时代所留下的印痕。首先从作品看时代,再回过头来看在时代影响下的作品,这样,会把作品和时代联系得更紧密些;当然,这么做不比现成的套用,需要付出更多的辛勤劳动。不过这倒不是评论家不愿意多拿出一份心血,不想多下些工夫,问题是当时批评界还没有获得独立思考的权利。在那样的压抑的政治气氛下,恐怕也只能满足于那种外部研究的模式,拿时代背景的框子去套每一部作品,就顾不得具体作品的具体分析,而是把当时的阶级斗争形势的阐述作为文艺批评的首要任务了。

对于莎士比亚,评论家是有感情的,为了维护他的高大形象,替他脸上增光,只能把进入悲剧时期的莎士比亚苦心地描绘成一个忧国伤时却无力扭转乾坤、因而发愤写剧以求自表心迹于后世的悲观主义者莎士比亚。只是委屈了艺术家莎士比亚,他越是给浓浓地涂上一层政

治色彩,面貌就越是模糊,以至几乎不可辨认了。

这一个悲观主义者莎士比亚,出现精神危机的莎士比亚,是我国特定阶段的历史产物。

今天,我们的学术气氛、学术环境不同了,现在有条件可以放弃那种束缚学术思想的简单化的模式了,可以各抒己见,展开学术讨论,而不必异口同声、千篇一律了。

是时候了:把莎士比亚从悲观主义者的形象中解放出来吧。我认为,即使进入悲剧时期的莎士比亚,仍然能让人从他的杰作中看到一个喜欢女性的、热爱生活的、对周围的人们感到浓厚兴趣的莎士比亚。人文主义思想始终在他的悲剧中闪光。

跟他那些充满着乐观主义和理想色彩的喜剧比起来,现实生活中的矛盾和冲突在他的悲剧中表现得更为激烈、深刻了。在那些充满着阳光和青春气息的喜剧中,莎士比亚更多地表达了对生活的美好的愿望,他对未来的憧憬;而在严肃的悲剧中,生活视野扩大了,他看到了在人生中光明的一面总是和阴暗的一面同时并存,对人生的一些重大问题的思考更加深入了。更可注意、更值得赞美的是,他加深了对人性的理解。他以艺术家的敏锐的感受和浓厚的兴趣,在展现人物的性格时,进入了过去从没被人那样深入地探索过的人的内心世界。

进入悲剧时期的莎士比亚,比起以前来,是一位在思想上、艺术上更成熟的剧作家。

戏剧性的独白是莎士比亚悲剧展现人物内心世界的一个特殊重要的手段,独白仿佛给剧中人物打开了心灵的窗子。哈姆雷特的独白是有名的,前后六次,反反复复吐露心迹。比起交代戏剧情节来,剧作家对抓住那微妙的思想感情的波动似乎更感兴趣。哈姆雷特决心为父报仇,为什么却又迟迟不动手呢?历来各家有不同的解释,如果单从创作意图来说,那么情节的拖延也许正是为了给主人公更多的机会让他通过一次次的独白来展现自己的内心世界吧。

再看《李尔王》,开头部分情节的展开、发展,十分迅速,以至急转直下。当初高坐王位,作威作福的君王,一转眼,已成为流落荒野的孤老头儿。当他披头散发出现在狂风暴雨、雷电交作的荒野上,戏剧节奏顿时放慢了,停下来了。剧作家似乎忘了正在给我们讲"李尔王和三女儿"的故事,戏剧情节始终徘徊不前,因此这三场戏几乎可有可无;但是

莎士比亚却分明怀着极大的创作激情当作重头戏来写。他把戏剧的重心从交代情节转移到揭示人物的内心世界了。

一个以自我为中心、唯我独尊的精神世界经受不住现实世界的猛烈冲击而崩溃了。主人公疯了,但是他的发疯正是他开始清醒地重新认识周围的现实世界,重新认识自己的起点。这场挟闪电和霹雳而俱来的暴风雨,对于他就是一次精神上的洗礼。

主人公从悲愤、绝望、发疯,到开始有了觉今是而昨非的觉悟,他的剧烈的心理活动成了舞台上的聚焦点。在这里,莎士比亚分明走得很远,他显示了一位大师的魄力,把这个大悲剧凝聚为一个人的心路历程的故事——曾经有这么一个人物,有这样的遭遇,受了这样的苦,完成了这样一个心理转变的过程。于是主人公不再是来自遥远的古代史册中的面目模糊的人物,而是得到了艺术家的点化,成为一个有血有肉、来自现实生活的人物。

《麦克白》是以反面人物为主人公的性格悲剧,这在戏剧史上有着特殊的意义。麦克白将要下手行凶,而良心上还有顾忌、还在踌躇的时候,他上场了。同样地,戏剧情节忽然停下来了,时间仿佛凝固了,只有他的心潮在翻腾起伏。

莎士比亚好像手拿着一把锋利的解剖刀,通过他的独白把他的内心世界一层一层地剖开在我们面前,让我们看到,原来反面人物并不是天生的坏蛋,在他彻底堕落之前,也像我们常人一样,有着复杂的内心矛盾,内心斗争。

进入悲剧时期的莎士比亚是一位深入到人物内心世界的探索者,他的一系列大悲剧都是对人性的探索。我个人认为,它们所以成为不朽,是因为它们仿佛是树立在我们面前的一面镜子,帮助我们人类在精神领域里加深对自己的了解。

选自《外国文学评论》,1994 年第 1 期

复仇悲剧还是道德说教？

——《哈姆雷特》再议

何其莘

《哈姆雷特》是莎士比亚所写的37部戏剧中最有争议的一个剧本。对这个剧的最初的评论刊登在1605年汤姆斯·史密斯爵士的《俄罗斯的航海和娱乐》一书中。[①] 300多年来，学者和文学评论家已经发表了成千上万有关这个悲剧的文章和专著。他们着重分析了哈姆雷特王子的性格，并对这个剧提出了名目繁多的分析方法。这一简单的事实可能对于今后企图再为《哈姆雷斯》撰写述评的所有莎士比亚学者都是一个极好的警告：《哈姆雷特》中有着许多模棱两可的成分。而我们在分析剧本时一定要避免简单化和公式化。埃莉诺·普罗瑟在她的专著《哈姆雷特和复仇》中正是犯了这样一个错误，这本书的弱点正是由于普罗瑟过分急切地企图把这个剧纳入基督教教义的轨道，把这个悲剧看成是17世纪初的一个基督教道德剧的翻板，认为其目的在于告诫人们复仇是错误的，而挑起哈姆雷特王子复仇愿望的鬼魂是罪恶的。

在该书的"序言"中，普罗瑟摘引了罗伯特·奥恩斯坦对于历史学评论的抨击[②]，并以此作为她自己评论的出发点。在她的"结论"中，普罗瑟说："研究《哈姆雷特》的最好方法是彻底忘掉我们所知道的有关伊丽莎白一世时期的礼教习俗和有关哈姆雷特的故事的出处，以及当时剧场的表演手法，而像我们对现代剧一样，自然地作出我们的反应。"[③]具有讽刺意义的是，普罗瑟并没有理解奥恩斯坦针对历史学评论的那

---

① 保罗·S·康克林：《哈姆雷特评论史：1601—1821》，弗兰克·凯斯出版社，1968年。

② 埃莉诺·普罗瑟的专著《哈姆雷特和复仇》于1967年由斯坦福大学出版社出版。她在书中引用的罗伯特·奥恩斯坦的文章《莎评中的历史学评论》，载《莎士比亚季刊》第十卷（1959年），第3—9页。

③ 普罗瑟：《哈姆雷特和复仇》，第256页。

篇论文的真实涵义,而且,在她的分析过程中,她恰恰违背了自己在书中为学者们所确立的上述评论准则。

普罗瑟在她的专著中用了近三分之一的篇幅对历史事实进行了详尽地分析。她的分析方法与那些历史学评论家如出一辙,虽然她在书中宣称她根本不同意他们的评论方式。在分析过程中,普罗瑟单纯从基督教义的角度,千方百计地企图证明哈姆雷特王子的复仇计划并不是上帝的旨意,因此是罪恶的。在剩余的150页中,普罗瑟对整个剧进行了探讨。她引用了那些有助于说明她的论点的台词和对白,从而硬把一个"基督教道德剧"的帽子扣到了这个悲剧的头上。但是,如果我们仔细地阅读奥恩斯坦那篇对历史学评论进行抨击的文章,我们不难发现,奥恩斯坦并没有完全否认历史学评论的可行性。他指出,在分析和理解莎士比亚戏剧的过程中,剧本应被看作是活生生的语言,是人类语言的精华,而不是一种单纯的"哲学或宗教的艺术"[①]。他提议说:"只有当我们明白了莎士比亚的道德观是如何转化成诗剧中的语言、并为观众所理解时,我们才有可能比较准确地来判断莎士比亚的创作意图。"[②]很明显,这两个学者对于如何分析这个悲剧有着根本不同的看法。由此,我们很自然会产生这样一个问题:当今分析《哈姆雷特》的最理想的途径是什么?

在回答这个问题之前,有必要简要地回顾一下自17世纪初以来在《哈姆雷特》的评论中所反映出来的主要文学流派。当然,对《哈姆雷特》的评论必须和对莎士比亚戏剧的研究联系在一起。从历史发展的顺序来看,17世纪的评论家是从印象主义的角度来审视这出在伦敦舞台上风靡一时的悲剧的;18世纪的评论家则采用了一种教条的、新古典主义的评论方式;19世纪又转化成浪漫主义的评论;到20世纪上半叶,从历史学角度出发的评论占了上风。从这个简要的回顾中,我们可以看出,分析这个悲剧更合理、更有成效的方式很可能是综合以上各种流派的长处。换言之,对这个悲剧的一种更正确的理解很可能来自细读剧本本身,以此理解在这个诗剧中剧情的展开和人物的塑造。与此同时,我们还要从不同角度对于剧中所反映出的一些思想或道德观点的

---

① 奥恩斯坦:《莎评中的历史学评论》,第4页。

② 同上书,第3页。

历史的发展进行比较客观的分析,并且,通过对照古希腊罗马戏剧的传统,及中世纪英国戏剧的影响,对莎士比亚的戏剧艺术进行深入的探讨。

在我们的分析研究中,有两点是需要特别注意的。首先,莎士比亚是一名剧作家,虽然他没有利用他的诗剧来宣讲某种道德准则,但是,他仍在剧中以他自己对于生活道德准则的理解来影响他的观众。对于伊丽莎白时期的政治、社会、道德和宗教信仰所进行的学术研究当然有助于开阔我们的眼界,加深我们对《哈姆雷特》中伦理观的理解,但是,我们对于莎士比亚本人的道德准则的任何结论绝不应该脱离对于他的剧作的研究。我们从对伊丽莎白时期道德准则的研究中所产生的任何推断一定要能从剧本中得到证实。这就是说,只有这个剧本才是我们从美学角度来评价和欣赏《哈姆雷特》的根本依据。其次,莎士比亚在当时是为伦敦的观众而创作的,他的剧作成功与否主要取决于是否能在他的观众中激起某种特定的情感上的共鸣。当然,这一事实将会使我们对这个剧的评价更加复杂化。但是,这一事实也告诫我们,对于《哈姆雷特》戏剧语言的分析一定要和对该剧在舞台上的戏剧效果的探讨结合起来。根据这两个要点,我将剖析《哈姆雷特》中的几个片断。

第一个片断是在第一幕第一场中鬼魂第一次出现的情景。普罗瑟用了近50页来讨论鬼魂的身份。她说:"因为鬼魂不可能是一个人的灵魂。因此,它只可能是一个好的或坏的精灵,一个天使或一个魔鬼。"[①]在大量引证之后,普罗瑟得出这样一个结论:这个鬼魂并不是已故的丹麦国王从涤罪的炼狱中返回人间的亡灵,而是一个地狱的魔鬼,他乔装打扮,以便引哈姆雷特王子上钩,以至将整个丹麦带进苦难的深渊。普罗瑟的论断建立在三个论据之上:1. 当霍拉旭命令鬼魂开口说话时,它表现出一副惊慌失措的神情;2. 当三位见证人对哈姆雷特王子讲述鬼魂时,他们用了非人称代词"它";3. 鬼魂没有能够通过霍拉旭、哈姆雷特以及莎士比亚时代的基督教观众对它的一系列考核。

所谓的第一次考核发生在全剧的开头。两位夜里当班的军官——勃那多和马西勒斯——坚信只有学者才能和鬼魂对话,因此,他们请哈

---

① 普罗瑟:《哈姆雷特和复仇》,第103页。

姆雷特王子的同窗好友霍拉旭一起来值夜班。当鬼魂在固定的时间又一次出现时,霍拉旭鼓足勇气对它说:

> 你是什么鬼怪,
> 胆敢僭窃丹麦先王出征时的神武雄姿,
> 在这样深夜的时分出现?
> 凭着上天的名义,我命令你说话![1]

普罗瑟认为这段话中最关键的是"凭着上天的名义",因为她认为鬼魂只是在霍拉旭以"上天的名义"命令它开口时,它才感到受了伤害。因此,这个鬼魂只能属于那种在上天的名义面前退缩的妖怪。但是,在仔细阅读《哈姆雷特》和莎士比亚的其他剧本后,我得出了一个不同的结论。在莎士比亚的37个剧中,"凭着上天的名义"共出现过62次,出自37个角色之口。其中有《一报还一报》中代表正义和法制的公爵,也有《爱的徒劳》中淫荡好色的求婚人;有《奥赛罗》中虔诚的基督教徒苔丝狄蒙娜,也有毫无信义的恶棍伊阿古。在这些剧中,这个短语表达了一系列不同的情感,包括年轻恋人的海誓山盟(《罗密欧和朱丽叶》,第五幕第三场第64行)[2],暴跳如雷的父亲毫无根据的咒骂(《维洛那二绅士》,第三幕第一场第166行),充满幽默感的玩笑话(《亨利四世》下篇,第五幕第二场第56行)和充满杀气的威胁和恐吓(《一报还一报》,第五慕第一场第107行)。这个短语在这些剧中的用法和《牛津英语大辞典》中的定义是一致的:"一个感叹词,用于表达惊讶、恐怖等多种情感。"[3]因此,普罗瑟所谓凭着"上天的名义"命令鬼魂开口是莎士比亚时代观众中的基督徒用以鉴别好坏鬼魂的结论,仅仅是她自己的主观臆想,莎剧本身并没有证实这一点。

普罗瑟的第二个论据是霍拉旭、马西勒斯和勃那多在第一幕第一场、哈姆雷特王子在第一幕第二场中谈起鬼魂时用的是指人类以外的

---

① 《哈姆雷特》第一幕第一场第46—49行,诺顿出版社,1963年版。本文所引《哈姆雷特》均为此版本,以下只将引文所在的幕次、场次和行数置于引文后的括号里。

② 本文对莎士比亚其他剧本的引用均依照霍尔顿·米弗林公司1974年《河岸版莎士比亚全集》。

③ 《牛津英语大辞典》,牛津大学出版社版。

代词“它”。的确,在剧中鬼魂常常被称为“它”、“那个东西”或“一种幻觉”,但是,普罗瑟由此所得出的结论——这种无生命的提法反映了英国新教教徒对于鬼魂的看法——却很难自圆其说。只要仔细地阅读一下普罗瑟提到的这两场,就不难看出普罗瑟有意忽略了以下三个事实:1. 马西勒斯在第一幕第一场第65行用了“他”这个代词;2. 霍拉旭在对鬼魂说话时:采用了更亲密、更有感情色彩的古体第二人称代词 thee、thou 和 thy(可译作“您”、“您的”)(第一幕第一场第49、51、128、131、133、136行);3. 当哈姆雷特王子和霍拉旭在第一幕第二场中讨论鬼魂时,经常把“他”、“他的”和“它”、“它自己”混杂在一起。虽然,霍拉旭不用现代、而用古体的第二人称代词的原因还有待探讨和研究,但是,读者会很难相信普罗瑟的推测,即霍拉旭“从未相信过这个鬼魂就是已故国王的亡灵”[①]。在哈姆雷特王子和霍拉旭的讨论中,代词的使用根本没有任何规律可言,而且也很难想象任何人能从中得出什么站得住脚的结论。因此,我认为在开头的两场戏中,对于鬼魂的多种称呼仅仅是剧本中写作方面的一个特点,从中不可能得出任何有关鬼魂身份的结论,而且在舞台上极可能被莎士比亚的观众所忽略。

普罗瑟的最后一个论据是鬼魂没能成功地通过哈姆雷特和霍拉旭对它进行的一系列考核,而她则认为莎士比亚的观众正是通过这些考核来发观剧作家本人的道德观的。但是,在这里普罗瑟忘记了作为文学艺术的一种形式的戏剧所具有的最大特点,即它要求观众从剧的一开始就投入进去,而观众对于剧情,对于道德观的反应和理解是在极短的瞬间完成的。很难想象,当莎士比亚的观众在剧场中观看演出时,会有足够的时间和精力,根据罗马天主教或英国新教的教义去分析鬼魂的身份。随着剧情不断深入,观众所关心的问题是:这个鬼魂对于丹麦国王遇害的叙述究竟是否真实?当鬼魂的故事在第三幕第二场的“戏中戏”中得到证实后,观众的注意力就很自然地转向哈姆雷特王子是否以及如何为他的父亲报仇这个关键问题,而鬼魂这个角色也很快从观众的脑海中消失了。

在莎士比亚的《哈姆雷特》中,鬼魂是一个很重要的戏剧手法:这引起了许多莎士比亚学者的注意。丹佛·威尔逊在分析三个见证人对鬼

---

① 普罗瑟:《哈姆雷特和复仇》,第118页。

魂的反应时,发现他们的不同态度代表了三种不同的思想体系。他在《〈哈姆雷特〉一剧中发生了什么》一书中强调说,莎士比亚不仅把鬼魂融合于当代的宗教气氛中,而且还"把鬼魂的塑造提到了一个新的高度,将一个在早期戏剧中惯于大喊大叫的抽象的形象转化成有情感又威严的这样一个角色"[①]。W·J·劳伦斯和W·小斯特伦克通过探讨古罗马悲剧作家塞内加对莎士比亚戏剧的影响和英国的民间传说,分析了莎士比亚的鬼魂中非基督教的色彩,他们认为莎士比亚很可能采用了古典戏剧中的表现手法,用以达到他预期的戏剧效果。[②] 我认为,在莎士比亚塑的鬼魂身上毫无疑义地体现了伊丽莎白时期的宗教观念,但是,普罗瑟的书中那种片面地强调宗教因素、硬给鬼魂套上基督教教义枷锁的做法,完全忽略了全剧的中心问题,反而把读者的注意力引向了一些与《哈姆雷特》演出无关的枝节问题上去。

在讨论了第一幕的前两场后,普罗瑟又以大量的篇幅分析了第三幕第四场——即在王后乔特鲁德的卧室中的那场戏。在分析中,普罗瑟又一次摈弃了她自己在书中提倡的研究《哈姆雷特》的最好方法,反而针对哈姆雷特误杀了正在偷听的御前大臣波洛涅斯后的反应,发表了一大通道德的说教。为了再一次证明他的这种企图在莎士比亚的观众中得不到同情,而只能引起反感,普罗瑟把这场戏与剧中的其他情节完全割裂开来,而且根本不看这场戏的戏剧效果。

我个人认为,这场戏是一个很好的实例,足以说明莎士比亚的语言和戏剧艺术是如何主宰着观众对于这个剧的反应。奥恩斯坦指出:"我们对这场戏的反响是一种很复杂的艺术经历,这受到整个悲剧艺术效果的影响。"[③]从剧的一开始,剧中的人物就分成了很明显的两大阵营,而且观众可以清楚地看到剧作家的倾向性;克劳狄斯在谋杀了丹麦国王之后,娶了王后为妻,因此,也就成了丹麦名正言顺的统治者。在他的周围集中了除哈姆雷特王子和霍拉旭以外的几乎所有人员。对于克

---

① 丹佛·威尔逊:《〈哈姆雷特〉一剧中发生了什么》,剑桥大学出版社,1967年版。该评论引自威尔逊在第55—66页中对鬼魂的评述。

② W·J·劳伦斯:《〈哈姆雷特〉中的鬼魂》,收入《莎士比亚研究》,牛津大学出版社,1928年出版,第124—136页。W.小斯特伦克《〈哈姆雷特〉中鬼魂的重要性》,收入《庆祝詹姆士·摩根·哈特70寿辰有关语言和文学研究专刊》,第467—485页。

③ 奥恩斯坦:《莎评中的历史学评论》,第5页。

劳狄斯来说,至关重要的是保证他谋杀前国王的罪恶不被揭露。在另一方面,哈姆雷特王子——一个容易感情用事的青年——决心为父报仇,不得不单枪匹马地与这个罪恶的世界较量,"反抗人世间无涯的苦难"(第三幕第一场第59行)。因此,从一开始观众就同情哈姆雷特王子,而且在全剧中始终自觉不自觉地站到他的一边。很自然,哈姆雷特王子的看法感染了我们,我们对于剧中的情节和其他人物的判断几乎都是通过他来实现的。从第三幕第一场那段著名的"To be, or not to be"的独白到第四场王后卧室的那场戏,剧情发展很快,敌对双方都是剑拔弩张,大有一触即发之势。作为观众,我们都在等待这个关键的时刻,期待着哈姆雷特王子能够果断地挺身而起,扫清"命运的暴虐的毒箭"(第三幕第一场第58行)。当哈姆雷特在暴怒中挥剑刺中了躲在帷幕后的暗探时,他心里希望那就是他最憎恨的国王。当他发现自己错杀了波洛涅斯时,观众之中大概很少有人会不顾后面剧情发展,而停下来在心中谴责哈姆雷特的这一过失,因为,哈姆雷特王子指责他母亲匆匆与克劳狄斯成婚的那一番话马上就要吸引住了我们的全部注意力。即使当全剧结束、观众回想起哈姆雷特王子的这一"罪恶"时,也会意识到,他的过失与包围着他的邪恶势力相比是不值得一提的。

虽然,我们今天没有足够的史料来证实伊丽莎白时代观众对哈姆雷特王子的反响,但是,在16、17世纪流行的复仇悲剧,特别是《哈姆雷特》在世界范围内的持久的感染力,也从侧面证明了普罗瑟关于复仇悲剧在伊丽莎白时代观众中不受欢迎的观点是没有根据的。[①] 当然,莎士比亚的观众——伊丽莎白时期和现代的——都不认为哈姆雷特王子完美无缺。但是,这样一个并不完美的哈姆雷特和这种比较客观地塑造悲剧英雄的做法可能对于观众有着更大的吸引力,因为戏剧是一种充满了活生生的语言的艺术,而观众则是从美学的角度来理解和欣赏剧作家的道德观的。

应该承认,普罗瑟对《哈姆雷特》的分析有助于我们理解剧中个别费解的台词。但是,她的那种企图把莎士比亚肯定知道,但并没有写进

---

① 根据本·罗斯·施内德的《伦敦剧院索引》(南伊里诺斯大学出版社,1979年版),《哈姆雷特》在1660年至1700年间共上演了14次,1701年至1740年间共上演了267次,而同期上演莎士比亚喜剧和历史剧的次数则要少得多。

他的悲剧的观点强加到剧作家头上的做法,使得她对于《哈姆雷特》演出的分析几乎与基督教教义没有什么区别。最后,我想引用西尔文·巴尼特在《用基督教教义来分析莎士比亚戏剧的局限性》一文中的一段话来结束我们的讨论,他说:"一种更理想的方法可能是接受我们对戏剧本身所产生的直接印象,而不是把戏剧看成是在一幅从地狱到天堂之间的画布上所明确记载着的永恒的宗教真理。我们应该把戏剧看成是对人的成功和失败、希望和恐惧、生和死的生动写照。"①

选自《外国文学评论》1992 年第 4 期

① 西尔文·巴尼特:《用基督教教义来分析莎士比亚戏剧的局限性》,载《英国文学史报》,第 22 卷(1955 年),第 81—92 页。

《失乐园》等三大诗作

朱维之

《失乐园》无疑是弥尔顿最伟大的诗作，和荷马的《伊利亚特》、维吉尔的《埃涅阿斯纪》、但丁的《神曲》同为西方世界少数不可企及的史诗范例。

《失乐园》首先是写人类最初演变的史诗。它的题材是借用《旧约·创世记》第二、三章的神话故事。故事是这样的：

耶和华上帝用尘土按照自己的形象造人，将生气吹在他的鼻孔里；他就成为有灵的活人，名叫亚当。上帝说：亚当独居不好，要为他造个配偶帮助他。于是使他沉睡，取下他的一条肋骨，用以造成一个女人，名叫夏娃。亚当很喜欢她，说："这是我骨中的骨，肉中的肉。"上帝又立一个伊甸园子，把人安置在那里，吃园中的果子。园中只有分别善恶的智慧树果禁止食用。

上帝所造的万物中蛇最狡猾。魔王撒旦寄身于蛇，对女人说："上帝知道你们吃了这分别善恶的果子眼睛就明亮，和他一样能知道善恶。"女人见那树的果子又好看，又可爱，吃了又有智慧，就摘下来吃了，又给丈夫吃。二人果然眼睛明亮，知道自己是赤身露体，便用无花果树的叶子编作裙子。天起凉风，上帝在园中行走，二人赶紧藏到树林中去，不敢见他的面。上帝问男的在哪里，回答说赤身露体，害怕见他。问他是否吃了禁果，他说是女人叫他吃的，女人说是蛇叫她吃的。上帝对蛇说："你做了这事必受咒诅，你要用肚子走路，终身吃土；女人的后裔和你的后裔世代为仇，他们要伤你们的头，你们要伤他们的脚跟。"对女人说："我必增加你怀胎和生儿的苦楚。你丈夫必管辖你。"又对亚当说："你必终身劳苦，汗流满面才得糊口。"上帝为二人用皮子做衣服给他们穿。又怕他们吃生命树的果子永远活着，便把他们赶出伊甸乐园。

这个采自《圣经》的故事是《失乐园》情节的第一主线。它的第二主线是撒旦的历史，是诗人根据《启示录》想象出来的。"撒旦"是"敌

对者”的意思。在这个天地还未创造之前,他原来是天上的天使长,地位极高。有一天,天神宣布立神子为诸神之长,统摄天国的政事,诸神都得服从他。正在天庭歌舞庆祝的热闹声中,天使长心怀不满,便和最亲信的部下别西卜暗中商量,召集号称千百万天使军的三分之一徒众,聚集在北方高耸的自己的宫殿前,向他们演说鼓动。说诸神本来自由自在,这回权力都被新贵夺去了,我们将受束缚,必须屈膝折腰,百依百顺,这样的屈辱生活,我们能忍受吗?暴风雨般的演说辞,使听众屏息注目。其中只有一个名叫亚必迭的天使挺身而出反对,他的发言遭到满场叛党的讥笑;他眼看诸神对撒旦的演说腾起喝彩的巨浪,谋反的趋势不可挽回,便振起纯白的羽翼,飘飘然蹴云雾而离去魔宫。

撒旦以为用突然袭击的战术可以一举而功成,不料神军早已严阵以待,两军遭遇,满天的刀光剑影,犹如大雪在上空纷飞。撒旦不敌,退而休养,并想出一种新式武器,用铁制成大炮,使神军在战场上吃尽苦头。天神见此情景,就叫神子带着雷电出征,鹏翼遮天,战车塞路,雷声隆隆,把叛军的新式武器碎为微尘,魔众被逼退到天庭的一角,天门外是广漠无边的大浑沌界,下面是无底深渊,撒旦的大军全部滚落深渊火湖。

撒旦坠入火湖,醒来时见身边躺着的是别西卜,便对他说,胜败是战争中的常事,我们的斗志不死,可以夺回天权。商量定了,大魔王的号令一下,百万叛军便纷纷起来列队,听他关于重振军威的训言。于是在深渊中大兴土木,筑起巍峨的“万魔殿”,另立王国。

魔众在万魔殿中开会讨论对策,会议中争论得很久,有的主战,有的主和,有的主张积聚金银财富,建设地狱中的天国。最后副王别西卜说:听说天神在浑沌中创造了一个新天地,于其中安置一个新的族类——人类。我们可用计策引诱人类走我们的路,在那儿占领新世界而拓展我们的新疆土。诸魔见有一线希望而喜形于色。接着便讨论怎样去探明真相,由谁去冒这个大险?撒旦见大家都不愿或不敢去冒险,便挺身而起,自言身为南面,责无旁贷,愿一身独自远征,去踏遍大千世界。于是他独自出发,凭智巧,冲出地狱的大门,飞渡浑沌界,找到了新造的地球上那伊甸乐园,托身于蛇,用花言巧语诱人吃食禁果,使夏娃和亚当犯了天条而被逐出乐园。

这时地狱大门内的女魔“罪”和她的儿子“死”等候很久了,不闻撒

旦的消息,便在浑沌界上筑一大石桥,若横天之虹,用以通往地球。桥筑成时,撒旦也回来了,互相祝贺。

撒旦洋洋自得地回到万魔殿去向诸魔讲述自己的劳绩,正待一阵喝彩之时,只听得嘘嘘声充满整个殿堂,大小天使都变成大蛇小蛇,堆积如山,发出恶臭。

《失乐园》这两条故事情节主线,说明两个主题思想。亚当失去地上乐园的主线,说明人类从不识不知的原始社会采野果过活的自然生活,进入生产劳动的文明社会的历史过程。这种进步必须依靠知识和劳动。亚当夫妇偷吃的正是"知识树"的果子;他们在乐园中就已养成劳动的习惯;走出乐园以后,更须靠劳动养活自己和积累财富。亚当说:"劳动养活自己有什么不好呢? 懒惰是更坏的事。""我将从此出发饱求知识,满载而归。"整个世界放在我们的面前,二人手携手,踏上漫长的征途。他们向伊甸告别,不觉滴下惜别的眼泪,但很快便擦掉了。

撒旦失去天上乐园的主线,说明宇宙间本身就有正反相对、矛盾的两种势力存在,人类历史上也反复出现变革斗争的流血事件,出现失乐园的悲喜剧。诗人自己所生活的英国 17 世纪就是这种历史时代,在长诗中得到了折光反映。这条主线也是诗人自己的革命热情和人民愿望的写照

在史前的神话中,早有主神和他的反对派,有杀父弑君的原型。希腊古老的神话中,第一代天神乌拉诺斯被自己的小儿子克洛诺斯所推翻,第二代天神克洛诺斯又被他的小儿子宙斯所推翻。宙斯虽称众神之父,也有神敌普罗米修斯同他作对。希伯来神话中有耶和华和神敌撒旦冲突并掀起火战。撒旦在《旧约 · 约伯记》中是神子之一,当了巡按使,在地上往返巡视;在《浮士德》中为靡非斯特,一个否定的精灵;在《失乐园》是个革命的领袖。别林斯基在《1847 年俄国文学一瞥》中深刻地挖掘了这个作品的意义。他说这个好作品是时代的产物,即使作者不是有意在作品中描写 1648 年的革命,却也在不知不觉中反映了那个时代的革命精神。特别是在骄傲而阴沉的撒旦的形象中,写出了敢于和权威抗争的崇高的精神境界。

两条主线的交叉点是撒旦引诱亚当夫妇偷吃禁果的经过。撒旦反抗斗争失败后的愁情和亚当夫妇被判罪刑后的愁绪,都流露出英国人民和诗人自己的苦闷。在弥尔顿看来,神话、传说、历史,都一样表现时

代的精神;英国 17 世纪时代的革命精神和历史上一切变革时代都有相通之点。撒旦和亚当的失乐园,都是人间历史上反复出现的严峻时代的反映,诗人生活的英国历史正是这样的时代。

长诗中亚当、夏娃的形象,在犯罪的前和后是有变化的。犯罪后知道了羞耻,知道了人生的苦恼,产生了种种哲学思想,竟能体会到"对有信念的人,死为永生之门"。但在犯罪前,是一对不识不知,天真无邪的原始人,亚当像希腊神话中的太阳神阿波罗那样健美,夏娃像司美的女神阿芙洛狄忒般娇秀:

> 两个高大挺秀的华贵形象,
> ……他被造成机智而勇敢,
> 她却柔和、妩媚,而有魅力;
> ……
> 他们在青草地上,丛林荫下,
> 一道清澈的泉水旁边坐下来,……
> 他们并坐,斜倚在花团锦簇的
> 柔软的堤上,顺手采摘枝头鲜果。①

撒旦的形象也有很大的变化,在《失乐园》第一、二卷中是个高大的革命者的风度,有勇有谋,又有不屈不挠的毅力。虽被打入地狱深渊之下,仍桀骜不驯。他的体态魁伟,声音洪大。他在地狱里演说时,使整个地狱响起了回声。他有坚强意志,不怕失败,不气馁,他说自己有——

> 不挠的意志、
> 热切的复仇心、不灭的憎恨,
> 以及永不屈服、永不退让的勇气,
> 还有什么比这些更难战胜的呢?②

---

① 《失乐园》第四卷,288—334 行。
② 《失乐园》第一卷,106—109 行。

但从第三卷以后,撒旦的形象逐渐变得矮小,终于变成蟒蛇或大龙,便很难得到人类的同情。在第五卷末,他与其说是起义的首领,倒不如说是反革命复辟时王党的魁首。特立独行的、忠诚的亚必迭,敢于反对他,不肯附逆,俨然独对千万之众,同他们决裂。亚必迭这个形象是弥尔顿特别创造的,明里反对撒旦的造反,暗中却象征诗人自己对抗王党的反革命复辟,岿然不群。这是弥尔顿的隐蔽讽喻,为了完成这篇"冒险的歌",不得不用这种障眼法。

《失乐园》是在极端恶劣的环境下写成的,在敌人的严密监视下,只能用隐蔽的讽喻,流露满腔的革命热情。例如第七卷 24—28 行,说自己虽然落了难,却仍引吭高歌,不甘瘖哑沉默,骂尽复辟王朝的黑暗和世态的炎凉。接着又这样说(30—33 行):

> 尤拉尼亚呀,愿您继续眷顾我的歌,
> 为我寻找适当的听众,哪怕不多。
> 但要远远地驱逐野蛮的噪音,
> 驱逐巴克斯和他那些纵酒之徒。

慨叹事易境迁,许多人丧失了革命的立场,他的知音愈来愈少了;但他愿为少数知音歌唱,有朝一日,撒布在他们心中的火种会复燃。同时,他又嘲骂了复辟王朝治下的文风下劣,纵酒荒淫的叫嚣噪音,非远逐不可。又如第十二卷 485 行起的一段,借天使长之口,痛骂当时教会的主教、牧师为"残暴的群狼"等等,例不胜举。

史称 17 世纪英国革命为清教徒革命,因为它有两个目标,在政治上推翻封建的君主专制,在宗教上清除教会的腐败,所以革命的领导权便历史地落在清教徒身上了。弥尔顿是革命的大思想家,在政治革命方面,他是 18 世纪启蒙思想家们的"老前辈"(恩格斯),在宗教改革方面,他的中期论文说得很具体。但在他的晚年,写《失乐园》的同时,用拉丁文写了《基督教教义》一书,企图改造清教神学,用以符合他的革命理论,这样就不能不产生矛盾——革命热情和冷静的神学思想之间的矛盾。在神学上,上帝是公道的,但他的革命热情却使他把撒旦写得有声有色,并在道德上胜过他的上帝。诗人布莱克说:"弥尔顿成了魔鬼党而不自知。"

《复乐园》是1665年着手写,第二年完成,1671年出版的。弥尔顿曾把刚完成的《失乐园》给贵格教派的青年托玛斯·艾尔伍德看,他看后建议再写一部《得乐园》,诗人受了启发而作《复乐园》,1671年与剧诗《斗士参孙》合成一册出版,这两个作品都是密切结合诗人自己的生活遭遇和强烈的政治倾向性,尤其是后者,除但丁外无有其比。例如参孙一出场便自叹命运不济,受尽敌人的虐待之苦,特别是瞎眼,给他以无穷的痛苦,借参孙的口,抒发诗人自己的情怀。当参孙想要自杀时,又借合唱队的歌词,诉说英国反动王权复辟后革命者所遭到的折磨。

《复乐园》的题材取自《新约·马太福音》第四章1—11节或《路加福音》第四章1—13节。故事很简单,说耶稣在约旦河受了约翰的洗礼以后,圣灵引导他去旷野,禁食四十天,受魔鬼撒旦的试探,不为所动,反而锻炼得更成熟了。弥尔顿以此为恢复乐园的象征。《复乐园》虽说是史诗,但故事少而戏剧体裁对话多。全诗的梗概是这样的:撒旦化装做老农夫对禁食四十天后的耶稣说:“你若真是神子,可以把石头变成面包。”耶稣一眼识破对方的伪装,并揭穿他,他便消散于稀薄的空气中。第二次,他趁耶稣正饥饿时,采用了盛馔诱食的方法;诱食的花招失效,改用金钱,也被拒绝了。撒旦又用荣誉为饵,领他到一座高山顶上,远眺东方古国如巴比伦、亚述等国都城的豪华,军容的威武,劝他早日即大卫的王位,也被斥退了。当时犹太正处于罗马与安息两大帝国之间,必须利用一个反对另一个,他自愿做说客到安息去游说,联合起来共攻罗马,救同胞于水火之中;耶稣识破他的用心,又申斥了他。魔鬼又引他到了山上,指给他看罗马帝国宫廷的富丽堂皇,但危机四伏,他可以轻而易举地把它夺过来给跪拜他的人,意在要对方向他屈膝。耶稣严厉地痛斥他,叫他退到后边去。最后,魔鬼改用希腊的光辉文化来引诱他入迷,希望他把兴趣移到文化研究上去,忘记济世大业,也被驳斥了。撒旦见一切物质的、精神的诱饵都无效,便用暴风雨来威胁他,结果也无效。他见利诱和威胁都失灵,便自认失败。但他心犹未死,最后,带他上圣殿的最高塔尖上,叫他跳下去,若是神子,天使会来接住他,不致受伤。耶稣最后一次叱骂撒旦,叫他滚开,自己在塔尖上站起来,被天使的队伍接到一个美丽的山谷中,展开天上的筵宴与乐舞,庆祝乐园的恢复。

为什么这么简单的故事就算是恢复乐园呢?照基督教的说法,耶

稣是第二亚当，只有他降生为人，替罪牺牲，死而复活，然后恢复乐园；诗人却不那样写，只写他在各种试探面前经得起考验便是恢复了乐园。第一亚当经不起试探而失去乐园；第二亚当经得起考验，便复得乐园。因为诗人亲身经历革命的低潮，反动王朝的复辟，旧势力的猖獗，许多文人学士、诗人艺术家都受不住试探，纷纷转而投降，去歌颂反动王权的战胜自由、民主；只有弥尔顿巍然独立，光照一代。《复乐园》是树立革命气节、革命道德的丰碑。史诗中的英雄耶稣的形象就是诗人自己。据说诗人自己喜欢《复乐园》更甚于《失乐园》，因为在革命低潮中，它更有积极意义。革命人不免遭受挫折，贵在能不失节。

剧诗《斗士参孙》的题材取自《旧约·士师记》第十三到十六章的参孙故事。"士师"是古希伯来人未有国家和国王之前部落联盟的元首。士师的职务是对外领导军事斗争，对内判断案件。当士师的不仅要有武勇，也要有智谋。参孙不仅是个孔武有力的大力士，且是一个有深谋远虑的战士，是智勇双全的斗士。他的主要敌人是从海上入侵的非利士人，他在战斗中屡建奇功。他的失足处是娶了异族的女子，并泄漏了秘密，把自己力气的根源在于头发这个秘密告诉了妻子达利拉。她本是一个非利士的妓女，千方百计哄骗参孙说出秘密，致被剪去头发，被缚，挖去双眼，带上脚镣手铐，关在牢里服苦役。后来他的头发渐渐又长了，恢复了力气；非利士人便想在他们大庆节日的宴会中，叫他去表演技艺，给朝中的文武百官和民众取乐。他当然不愿意干这样耻辱的事，但他又想，何不趁此机会报复一下。他在敌人酒酣饭饱之后玩耍各种技艺，最后，两手挽住大厦的两根支柱，用尽平生力气一拉，大厦轰然倒塌下来，压死敌人统治者文武百官，自己也同归于尽。

《斗士参孙》的主题也是革命气节和革命风格的树立。参孙虽曾一度失足，落入最悲惨的命运；但他的斗志未消，一有机会便献出生命作壮烈的牺牲。

参孙的形象和遭遇更加和诗人自己相像。二人都是不屈的斗士，都是双目失明，在敌人监视之下过着穷苦的生活，都斗志坚强，至死不变。诗人虽然没有与敌同归于尽的戏剧性壮举，但他十四年如一日，把有限的残生，吟诵三大诗作，表现崇高的风格，作为 17 世纪英国革命的大丰碑，赢得后人无穷的景仰。

弥尔顿诗歌的风格，前后期显然不同。前期多短诗，清新秀丽，发

展文艺复兴时期的诗风,表现诗人心灵的美——天真无邪。《五月晨歌》、《圣诞清晨歌》、《科马斯》、《欢乐的人》、《沉思的人》和《黎西达斯》等,都充满着纯洁的内心生活——通过大自然的绮丽,反衬青年诗人品格的高尚和人生的理想。晚期的诗崇高宏伟,例如《失乐园》全诗结构宏伟,诗中又充满宏伟的图景,如写天上的战争,漫天刀光剑影,像大雪纷飞,在浑沌深渊上架起大石桥,不知其千万里,远非彩虹所可比拟。又如第一卷所描写的天使叛军在地狱火湖中的景象:

> 他竭尽天使的目力,望断
> 际涯,但见悲风弥漫,浩渺无垠,
> 四面八方围着他的是个可怕的地牢,
> 像一个洪炉的烈火四射,……
> 他站住,招呼他的众官兵,……
> 却昏沉地躺着,稠密得像秋天的繁叶
> 纷纷落满了华笼柏络纱的溪流,
> 那溪流夹岸古木参天,枝桠交错;
> 又像红海面上漂浮着的海藻,……

他的前后期诗作最大的差别是在生活阅历的浅深,前期埋头在书房里和翘首于乡间的大自然中,享受快乐的英格兰风光,未出茅庐,缺乏社会生活的深刻经验;后期经过革命时期的战斗、锻炼和复辟时期的人情冷暖,阅历深了,加上坚定的信念,不挠的意志,强烈的政治倾向性,使他的前后期诗风有明显的差别。但他前后期的一致点是:认为文艺应为人生,为社会。他不知道什么是为艺术的艺术。

弥尔顿的写作方法可说是真正的古典主义方法,但和当时法国的古典主义不同。法国的古典主义思潮的产生,一方面是由于文化发展的需要,而更重要的还是由于政治的需要,符合封建君主专制制度的要求。君主专制的政权为了自身的生存和巩固,必须严格维持社会的秩序,要求臣民恪守国法,忠君爱国,所以对文学艺术的创作要求遵守严格的格律。法兰西学士院院士们,为文学艺术订制清规戒律,特别出名的是戏剧的"三一律"。作家如有越雷池一步的便要展开批判。著名悲剧作家如高乃依和拉辛也不免受批,愤而搁笔,名喜剧家莫里哀也常受

非难和停演的处分。弥尔顿则不然,他由于对古典文艺研究有素,直接从古代希腊罗马名家学习写作,并没有学士院为他制订清规戒律。他为了民主政治斗争而写作,反对封建君主,为弑君辩护,为自己的理想——启蒙思潮先驱者的远见,自由、平等的人类社会而斗争。

法国古典主义戏剧"三一律"不是什么了不起的规定,古代希腊的戏剧受剧场条件的限制,只能在一个地点,一天时间内演出,情节最好是限于一件事,不要节外生枝。亚里士多德在《诗学》里总结前辈戏剧家的创作经验,也只要求作家多注意情节的单一化,并没有提出什么"三一律"。法兰西学士院为了抬高其威信,说这是亚里士多德的定律而奉为圣律。弥尔顿写剧也自然而然地合于"三一律",而且保留了合唱队的角色作用,不像法国古典剧那样,把合唱队取消了。而且法国古典主义者,没有能耐去写作史诗——希腊古典文艺中难以企及的成就。弥尔顿却写了两部史诗。从这一点看,可知弥尔顿自动地学习古典,学到家了;而法国的古典主义却因学士院的清规戒律,反而失去了真传。人们管法国古典主义叫"新古典主义",实际上也不妨叫"假古典主义"。

弥尔顿学习古典,而且做了创造性的发展。为了创新而学习古代,那才是正确的学习,有人把它叫做"民主古典主义"。欧洲的17世纪是古典主义的世纪,西欧各国都在积极学习古典;因为西欧各国都是新兴的年轻的国家,为了发展各自的文学,创造各自的古典文学,不得不从学习古代着手。文艺复兴时期开始向古希腊学习,打破了天主教的蒙昧主义和独断主义,大量翻译古典的著作。同时,宗教改革者也翻译了基督教的《圣经》,恢复古希伯来和初期基督教的精神,作为宗教改革的有利武器。到了17世纪,这些工作已经基本完成,接着便是要融汇这两种文化的传统,积极建设物质文明和精神文明,在文学上要使自己的民族语言丰富而规范化,要使自己的民族文学繁荣、成熟,创造自己的古典文学,就必须向古典文学学习。所以当时西欧各国,特别是英国和法国等比较先进的国家,都争相在文艺复兴的基础上更进一步学习古典文学的创作方法,学习古典文学的创作经验和规律。不过两国的政治情况不同,要求也各异。君主专制制度下的法国,要的是人为的格律,学士院订立的清规,使作者就范;英国在革命期间要的是民主的古典主义,自由探讨、自由创作,但在王权复辟以后,法国式的古典主义便

笼罩了整个英国文坛。弥尔顿在这方面的创造性发展的标志之一是打破古典题材的限制，运用《圣经》的题材，三大诗作都是采用《圣经》故事为情节线索的。法国古典主义者则禁止采用《圣经》的题材，怕的是亵渎神圣；但拉辛晚年被迫搁笔十二年之后再从事创作时，因不满于当时政府压制民主的政策，忿而用《圣经·旧约》的故事，写了《以斯帖》和《亚她利雅》两个剧作，前者以红颜战胜权奸，救了自己的民族，后者由民众动手，格杀了专权的皇太后。雨果认为这两出戏是卓越绝妙的好作品。

弥尔顿的古典文学知识和《圣经》文学知识都很丰富，常把希腊罗马的神话和《圣经》的传说交织在一起，结合在一起。弥尔顿身为清教徒，却竭力反对清教的长老会派，说他们是雇佣的狼。清教徒关闭了剧场，他却为戏剧辩护，并写过悲剧和假面剧。他不是"清教诗人"而是"民主革命诗人"。他是一个宗教改革的改革者。他的宗教哲学和他的文学作品都是为民主革命服务的。

弥尔顿有句名言："谁要希望自己能成功地写出值得称赞的东西，就得他自己成为一首真正的诗。"弥尔顿本人就是一首真正的诗：青少年时代那天真无邪的心灵美，表现在他前期的短诗里，如出水芙蓉，风格清新；中年时代行动光明磊落，为民主革命贡献全部力量，献出最宝贵的视力和长期修得的学问、才气，投入热火朝天的斗争中去，写出一篇篇慷慨磅礴的散文；晚期则大义凛然，在贫病交加、环境恶劣的情况下，写出三大诗作，把自己的诗魂放到作品中去，发扬革命精神，树立革命道德和舍己的崇高风格。

我们今天不仅要诵读他所写的优秀诗文，还要研究他本人，一首光芒四射的真诗。

选自弥尔顿：《失乐园》，朱维之译
上海译文出版社，1984 年

《莫里哀喜剧六种》中译本序

李健吾

一

十字军远征、商业兴盛、发现新大陆、黄金输入、资金集中、求知欲望转强，这一系列重大的历史事件，像洪水一样，冲溃中世纪教皇统治的愚昧的堤防。生产力在提高，生产关系在改变，欧洲出现了文艺复兴的新局面。人觉醒了，注目尘世，观察自然，重新考虑人与人之间的社会关系，特别是人民与统治者之间的封建关系。"在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学，英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学时代。"[①]和其他文艺部门一样，戏剧部门也出现了巨人和奇迹。我们在英国看见以莎士比亚为首的剧作家群，在西班牙看见以洛贝·台·维迦为首的剧作家群，也看见意大利职业喜剧演员，周游各国，受到热烈的欢迎。

法国这期间方才打完三十年宗教战争，精疲力竭，民不聊生，各方面需要休养。政令中心的巴黎只有一个剧场，叫做布尔高涅府，由耶稣受难兄弟会经营。同一时期，伦敦有六个剧场。直到17世纪30年代，巴黎才有第二个剧场，叫做马耐（意思是"沼泽"）剧场。法国"悲剧之父"高乃依，最先在这里上演他的悲剧。他尝试喜剧，不过建立欧洲近代喜剧的荣誉，却不得不留给他的晚辈莫里哀。洛贝·台·维迦和莎士比亚都曾写出过造诣非凡的喜剧，但是把力量全部用在这一方面，把它的娱乐性能和战斗任务带到一种宽阔、丰盈而又尖锐的境地的，毕竟还是莫里哀。他的现实主义的喜剧手法、人物的鲜明的形象、口语的灵活的运用，以及世态的生动的描绘，不仅构成他的喜剧艺术的独特的魅

① 恩格斯：《自然辩证法》，见《马克思恩格斯选集》第3卷，北京：人民出版社，1972年，第5页。

力,并由于深入当时的社会矛盾,能使后人从他的作品中获得大量的历史知识。

这是一个动乱的年月,阶级限制是严格的,而另一方面,阶级本身却又一直在升降变化中。在法国,所谓三种等级的第一等级(上层教会),出身于第二等级(封建贵族),实际上和后者属于同一特权阶级。第三等级名义上包括教会人物和封建贵人以外的各个平民阶层,实际上有权参加三级会议的,只是上层资产阶级的代表人物,绝大多数不是法院方面的高级官员,就是财政方面的高级官员。在约莫 1900 万人口之中,占绝对多数(约莫有四分之三)的农民和为数不多的作坊工人,永远没有上达下情的机会。农民有一个机会,就是起义。赋税、瘟疫、抢劫给农民带来无从补偿的贫困。莫里哀没有正面写到农民在水深火热之中的苦难,虽然我们不能因此就说他没有认识。至于作坊工人身受的剥削生活,就他的家庭环境来说,他应当熟悉,很可能他的父亲就有一个制造墙毯和家具的作坊。他没有一个字说起这一方面。我们必须指出,他的阶级同情和生活知识,尽管高于同代任何作家,到底还是有限度的。

莫里哀是约翰·巴狄斯特·波克兰最初作为演员用的假名字。他于 1622 年生于一个有内府供奉身份的室内陈设商的家庭。这种有小贵人身份的室内陈设商,总共八个,每年分成四批,轮流侍奉国王三个月。他是长子,所以父亲在他 15 岁上,就把这种世袭的权利过到他的名下。但是不肖子放弃前程,把内府供奉的世袭名义留给他的兄弟,自己却加入流浪人队伍,去做“戏子”那种一向为人不齿的“贱业”。教会驱逐“戏子”出教,万一他们临死没有举行忏悔和终敷礼,教堂就不会分一块坟地给他们。所以这位大少爷决定改名换姓做“戏子”,等于声明他不再是统治阶级中间的一分子。而法国的戏剧事业,却正由于他的叛逆行为,取得光辉的生命。他和他的年轻伙伴创办的剧团,营业没有起色,债主的账单变成法院的传票,莫里哀被关进监狱,剧团经过两年挣扎,还是解散了。父亲把他从监狱里赎出来,他不认输,离开巴黎,加入另外一个剧团,在外地流浪了整整十二年,然后率领剧团,在 1658 年 10 月回到巴黎,站稳脚跟,一直到他 1673 年去世。他在这期间,接二连三,写出他的丰富多彩的喜剧杰作,有时连写带排,不过五天,就演出一个剧本。他是剧团的主要演员、剧本主要供应人,又是调度一切的“行

政首脑”,早年还担任演前的致辞人。死的那一天,他还在扮演他的新作的主要人物,在最后一幕咳破血管,回到寓所,不到三小时,就与世长辞了。他对他所热爱的戏剧事业,真是鞠躬尽瘁,死而后已。

多年外地流浪的结果就是和广大人民接近,他不但取得了丰富的创作源泉,而且尤其难能可贵的是,他对统治阶级表现出鲜明的批判态度。但是他对他所出生的资产阶级依然抱有幻想,他的基本倾向是开导,不是决裂。他的喜剧常常出现一种具有说话人身份的人物,把“中庸之道”作为苦口良药,教育那些由于恶习而流为“滑稽人”的资产者。他们可以说是中上层资产阶级的正面人物,但是由于缺乏戏剧趣味,所起的宣讲作用不大,不免成了多余的话。

莫里哀开导资产阶级,同时靠近路易十四,就当时而言,不足为奇,这是一种上升手段。对主持剧团的莫里哀来说,想在巴黎取得优势,并取得调侃宫廷贵人的权利,就非趋奉被臣下谀为“太阳王”的路易十四不可。整个17世纪前半叶,也就是说,从波旁一姓建立王朝起,六十年间,基本倾向就是资产阶级拥护国王,建立稳定的中央政府,因而就中取利,并打击封建贵族的分裂主义。所以莫里哀回到巴黎,又从死去的兄弟那边收回内府供奉的头衔,便利自己接近路易十四,也就很自然了。封建贵族中只有常在路易十四面前出现的宫廷贵人,才能受到他的照顾。一般封建贵族,尤其是外省贵族,土地剥削不足以保障生活,荣誉观念又不许自己经商,也就一筹莫展。他们不得不俯就资产者,利用婚姻的手段,骗取日常生活费用。有的出卖土地,因而出让头衔,流落江湖,过着实际等于“骗子”的生涯。优俸闲职救下了一批封建贵族,但是阶级分化一直在外省,甚至于在京城进行着,荒乎其唐的笑话到处流传,无怪乎莫里哀要在《凡尔赛即兴》里说:“侯爵成了今天喜剧的丑角,古时喜剧,每出总有一个诙谐听差,逗观众笑,同样,在我们现时每出戏里,也总得有一个滑稽侯爵,娱乐观众。”(第一场)而且这不是个别现象,“喜剧的责任既然是一般地表现人们的缺点,主要是本世纪人们的缺点,莫里哀随便写一个性格,就会在社会上遇到,而且也不可能不遇到。”(第四场)

今天看来,经常见于他的喜剧的年轻男女为婚姻自由而斗争的情节,未免庸俗。其实真正庸俗的,应当是在他以后的那些喜剧作家:他们迎合小市民的理想,孤立这一斗争,缩小原来含有的向封建制度宣战

的意义。莫里哀不停留在这上面,他利用这种婚姻自主的斗争,让情节向社会各个角落延伸,同时真正在进行斗争的,不是公子们、小姐们本人,而是他们的仆人。莫里哀的喜剧就这样从现实生活中得到了光辉。在他的有限的创作年月(从带剧团回巴黎起,总共不过 15 年)中,他让他的观众在欢笑中体味自己的真实形象和行为乖戾的严重后果。

二

到现在为止,确知是莫里哀所写的作品,有三十出戏和不多几首诗,其中有一出戏,是他照顾老年穷困的高乃依,约他合写的。这里入选的六出戏,有代表意义,但是不等于说,未入选的 23 出戏就都比它们逊色。那是不符合事实的。

把法国喜剧送上一个新顶点,有划时代的意义的,应当说从莫里哀的《太太学堂》开始。

首先,它符合古典主义者关于"大喜剧"的规定:必须是诗体,又必须是五幕。单看它的表现形式,剧作者的确满足了当时的标准。不过这出喜剧之所以卓尔不群,在我们看来,还不光由于剧作者在表现形式上有更大的成就(回巴黎以前,他已经写过两出五幕诗体喜剧:《冒失鬼》和《情怨》),而是由于他深入人物的内心活动,让它成为性格喜剧,同时把女子教育和男女关系当作社会问题,提给他的观众,要求加以认真考虑。严肃的意图提高喜剧的性质。法国喜剧,即使是五幕和诗体的文学喜剧,在《太太学堂》问世之前,还很少为自己提出这样重大的近代主题任务。

女子教育在法国,甚至于进入 19 世纪以后,还没有得到解决。男孩子有学校,女孩子唯一受教育的地方就是修道院。她们长年被关在这不见天日的地方,与世隔绝,每天只能和修女一样祷告、做女红、读圣书。她们学不到一般生活知识,连个人应有的"修养",也缺乏指导。乡镇的修道院,连教士本人也一样愚昧无知。拥护夫权的阿尔诺耳弗给自己制造如意太太的时候,看中乡镇的小修道院,是可以意料到的。他要的理想太太,依他说来,应当是"一无所知",仅仅"懂得祷告上帝、爱我、缝缝纺纺,也就够了"。他从穷乡下女人那边,买来了一个四岁姑娘,"我把她搁在一家小修道院,和世人断绝往来,按照我的方针,把她教养成人,这就是说,要求她们加意照拂,尽可能把她变成一个白痴。

感谢上帝,我的希望没有落空。"她在里头整整关了十三年,这才接到外头,因为他觉得她该够资格当他的大门不出、二门不迈的老婆了。莫里哀打击男权和夫权思想,势必就要碰伤封建道德的制造场所——修道院。

阿尔诺耳弗还有另外一面给我们看。他是封建社会的资产者。财富给他带来自豪感。他说:"我找太太,和我干别的事一样,要照自己的想法做。我觉得自己够阔的了,我相信,很可以挑一个靠我活命的太太,处处看我的脸色,事事受我的挟制,也决不会怪罪我财产和门第都不如她的娘家。"他和当时巴黎资产者一样,在近郊购置产业。没落的贵族出卖地产,连爵位一同奉送。阿尔诺耳弗抛弃他的本姓,就把自己叫做德·拉·树桩先生。财富提高他的身份,社会地位的提高,又使他精神上有了不可一世的优越感。他有自尊心和自信心。他要面子。他每发现女孩子一次新花样,他就懊恼、痛苦、咒骂,还立刻想出办法来应付意外。这不是一个简单性格。他看重友谊,为人大方,然而爱讥笑旁人,觉得自己了不起,同时特别自私,为了个人利益,不惜牺牲他所抚养的女孩子的终身幸福。

莫里哀的性格喜剧从《太太学堂》起始,同时像我们方才说起的,近代社会问题剧也从这出喜剧开端。在第五幕以前,阿涅丝的内心活动和实际行动是用间接手法让我们知道的。她的自我认识和心理成长,需要较长时间的准备。我们明白,她是争夺的对象、问题的中心。她一做出最后决定,犹豫两可的局势就不存在了,阿尔诺耳弗的努力完全扑空,戏也就准备结束了。奥拉斯是外来因素,是启发她认识本身问题的力量。什么时候奥拉斯和阿尔诺耳弗的对立转化为阿涅丝和阿尔诺耳弗的对立,冲突就达到顶点,有社会问题性质的恩怨问题也就明朗了。把恩怨问题弄清楚,受恩的人变成控诉者,剧作者向封建社会的男权思想扔了一颗炸弹。19世纪80年代《玩偶之家》的娜拉的声音,我们远在莫里哀这里就听见了。

三

天主教会是欧洲封建社会的灵魂。莫里哀抨击封建制度,势必碰到教会的设施。像他在《达尔杜弗》里说起的那些"品德高尚的人",对《太太学堂》没有大发雷霆,一方面由于剧作者的手法限于旁敲侧击,一

方面也由于讽刺的对象是设施,而不是人。《达尔杜弗》不同了,主要人物是伪信士和溺信受害的上层资产阶级家庭,攻击是正面的,形象是具体的,影响到教会的威信和教会统治人物本身的尊严和利益,他们自然就要全力以赴,当作洪水猛兽来对付。

以宣扬天主教为中心任务的反动集团,有一个核心组织,就是历史长久、势力雄厚的宗教谍报机关"圣体会"。1664 年春天,与会的显贵得到一个消息,说是路易十四要在凡尔赛宫举行盛大的游园会,从 5 月 7 日到 5 月 13 日,一连举行七天,其中有一个节目,是莫里哀的新喜剧《达尔杜弗》。这是一出五幕诗体大喜剧,时间匆促,他只写成前三幕,读给路易十四听,路易十四很感兴趣,让剧团先把前三幕在游园会上演出。听说讽刺的对象是伪信士一流人物,"圣体会"震动了,召集紧急会议,决定阻挠这出喜剧上演。他们得到路易十四的母亲的支持。所以游园会上演出之后,剧作者得到通知,停止对外公演,等候最后的决定。

不过莫里哀并不因此就善罢甘休。他读《达尔杜弗》给教皇的特使听,得到他的称赞;他读给好奇或者善意的王公听,他在文人社会读;不能公开演出,他在私人府第演出。1664 年 11 月,他在路易十四弟媳妇的别墅里,第一次上演他的五幕《达尔杜弗》。1666 年,路易十四的母亲死了,顽固派失去靠山,第二年 5 月,路易十四在率领大军远征之前,口头上答应莫里哀解禁。8 月 5 日,《达尔杜弗》改名《骗子》,在剧场公演。骗子本人的名字也改成巴女尔弗。为了避免误会起见,莫里哀在《第二陈情表》里告诉我们;"我把戏名改成《骗子》,把人物改成交际家装束,然而并不见效,我让他戴一顶小毡帽,留长头发,挽大领巾,佩一把宝剑,礼服沿了花边,有几个地方做了修改,凡我认为有可能给我希图描摹的著名的真人以轻微借口的东西,我都小心删掉,但是统统不起作用。"第二天,他得到代行国政的巴黎最高法院主席的通知,禁止继续演出。第六天,巴黎大主教张贴告示,无论是在公开或者私人场合,禁止教民阅读或者听人朗诵这出喜剧,否则就取消教籍。莫里哀气病了,剧场停演了七星期。

公开演出的机会终于来了。教皇颁布了"教会和平"的诏书。教派纠纷暂时平静下来,一切迫害的行为不得不稍稍敛迹。1669 年 2 月 5 日,莫里哀得到正式开演《达尔杜弗》的旨令。他取消他先前做的一切改动。盛况空前不待说了。从法兰西喜剧院成立的那一年(1680 年)

起,到1934年止,这出喜剧在这里一共演出2262场次,在莫里哀作品和本国戏剧作品的演出中,都占第一位,还不算国外的演出或者改编。禁演给莫里哀带来一个好处:用五年时间(他从来没有用过这样久的时间推敲他的其他作品)修改《达尔杜弗》,给它留下一个千锤百炼的坚固形体。他在序里告诉我们:

> 材料需要慎重,我在处理上,不但采取了种种预防步骤,而且还竭尽所能,用一切方法和全部小心,把伪君子这种人物和真正的信士这种人物区别开来。我为了这样做,整整用了两幕,准备我的恶棍上场。我不让观众有一分一秒的犹疑,观众根据我送给他的标记,立即认清他的面目;他从头到尾,没有一句话,没有一件事,不是在为观众刻画一个恶人的性格,同时我把真正品德高尚的人放在他的对面,也衬出品德高尚的人的性格。

他用心创造这个典型人物,达尔杜弗已经成了公认的伪君子的代用词。他很可能是塞纳河下游两岸什么乡镇一个小贵人,和戏里诺曼底省人的承发吏是小同乡,像奥尔贡说的:"他受封的土地,家乡人谈起来,也有凭有据,证明他确实是一位贵人。"而且只是"由于热爱圣业,太不留意俗事,才把财产丧失了的"。丧失财产的原因,当然是只有奥尔贡才相信他的鬼话。不过我们相信,他的确是贵人出身。只有这样,他的形象才更符合历史的真实。

封建贵族死心塌地拥护路易十四,因为他不维持他们,他们就要像外省小贵人一样,呼吁无门,走投无路。拉·布吕艾尔(1645—1696)形容外省贵人时就说:"外省贵人对他的祖国、他的家庭和他本人都没有用处,常常没有住房、衣服和任何本事,一天却重复十四回他是贵人……"①他们日暮途穷,有的强调特权,纠集同伙,打家劫舍,过强盗生涯;有的不嫌丢人,廉价出卖采邑,因而丧失爵位,有的不惜降低身份,和富商结亲,他们过去可能就是自己的佃户。有的一身傲骨,度日维艰,只得挎着篮子去赶集;有的像达尔杜弗,看中良心导师这种有利可图的宗教职业,装出一副虔诚模样,专一哄骗奥尔贡那种大富大贵的

---

① 引自拉·布吕艾尔的《性格论》中《谈人》第130节。

信士。

达尔杜弗有本事哄骗年老的一代。伪装的谦虚让他的阴谋接近成功。过去一连串的成功(混入奥尔贡的家庭以前)和目前的成功给他带来自信心和贪心。拉·布吕艾尔认为真正的伪君子应当真伪不分,不露作伪的痕迹,话有道理,不过那样一来,我们就无从确定他是伪君子,戏剧进行停滞,性格反而模糊;达尔杜弗的典型意义正在他的社会生活是一种多方面的综合。服装朴素,姿态虔诚,语言充满宗教词句,求爱用语和祈祷用语混淆不分,心灵也一定有一部分受到作伪的影响。他狡猾,甚至于油滑,随着情节的发展,还显出毒辣的恶棍本质。不过他缺乏修行人的克制功夫。冷静在他不是"天赋"。他本来可以马到成功,但是他的"弱点"一经对方掌握,他也只有束手就擒了。

莫里哀让一个完整的近代资产阶级家庭第一次在这里出现。给这出戏换一个名字,狄德罗的《家长》(1758)未尝不可以借来一用。狄德罗希望摆脱古代以及外国题材,另外创作一类悲喜剧,或者像博马舍所说的严肃剧,正面表现资产阶级家庭的实况。《达尔杜弗》应当是满足了狄德罗的愿望。开创一个传统,空气不成熟,对莫里哀说来,显得困难多了。社会上缺乏这种要求。当时的舞台难得看见这种室内生活的亲切场景。单看莫里哀本人的作品,十之六七,地点不是十字街头,便是门外空场,就明白喜剧的传统地点了。这有便利,也有限制。《达尔杜弗》的喜剧世界密切扣合现实生活,排除闹剧的不可信任,充分利用房间的布置,例如第三幕,大密斯藏在套间内,第四幕奥尔贡隐匿在铺着桌毯的桌子底下,造成最关键性的戏剧和喜剧效果,而更重要的是,全面反映家庭习惯生活的亲密关系。把道丽娜从室内环境搬到十字街头,许多俏利的常识性的话,不见得就会那样恰如其分。把宁静和安全的室内环境换成十字街头,即使幽静如《太太学堂》的林园环境,达尔杜弗这位伪信士也决不会色胆包天,暴露他的本相,而那位聪明和有身份的少妇更加不会牺牲色相,揭露伪信士的假面目。

莫里哀口口声声,说他打击的只是达尔杜弗和"那些故作虔诚的奸徒"。[①] 但教会和"正人君子"并不因此感谢他。事实正相反,他们公开咒骂他是魔鬼再世,想尽方法禁演,甚至于在他死后,还阻挠出殡,不给

① 见莫里哀的《第一陈情表》。

坟地,由于路易十四的干涉,明里许可埋在教堂公墓的一个角落,和没有领洗的死孩子埋在一起,一年以后,据说在人不知鬼不觉的时候,暗里刨出棺木,把尸首扔到不知道什么乱坟岗去了。莫里哀给法国带来绝高的荣誉,法国教会的报答就是让他死无葬身之地!什么缘故会让教会人物心地这样狭隘,干出这种丑事来?

一位著名的宣道士,稍后于莫里哀的布尔大鲁(1632—1704),抨击莫里哀创造伪信士的形象,认为虔诚的信士不会由于虔诚就另说一种语言,所以打击伪信士,势必殃及真信士,因为形象只有一个,语言只有一种。他为我们道破教会人物恼羞成怒的一个主要原因。莫里哀直率多了,在序里转述一位亲王的话,说"莫里哀的喜剧搬演的是他们自己,所以他们就不能容忍了"。敢于这样转述,莫里哀实际上等于承认禁演《达尔杜弗》的教会人物就是达尔杜弗之流。取笑教士,古已有之,民间的讽刺诗经常见到。可是把宗教人物作为攻击的对象,搬上舞台,又把受害的情形写得异常可怖,在天主教国家到底还是创举。奥尔贡的滑稽形象和几乎家败人亡的结局,对普通观众说来,等于一种警告。教会不宽恕莫里哀,正因为达尔杜弗不是个别"骗子",而是影射它的全部特权人物。往深里看,"骗子"精神正是当时整个统治阶级的本质表现。达尔杜弗之所以能成为伪君子的代用词,说明人物的典型意义,也说明主题的普遍意义。

四

《达尔杜弗》的亲切的家庭生活,和人物栩栩如生的性格,证明莫里哀十分熟悉资产阶级。在他的喜剧里,资产阶级题材占的比例最大。他对家长的封建作风,在这些戏里,一再加以抨击。他们的共同特点是专制和自私。考虑问题,大都只从本身利益出发,牺牲旁人的幸福来成全自己的幸福。他们是社会和家庭悲剧的制造者,在戏中即使偶一出现,也必然是世故化身,并且自负老于世故。绰号"静观人"的莫里哀,在资产阶级上升期间,就把它的丑态表现到一种淋漓尽致的程度。

《吝啬鬼》(1668)的历史重要性,在本身喜剧艺术的成就以外,还在它最先以实例说明金钱在资产者心目中神化以后所起的巨大破坏作用。巴尔扎克继承莫里哀这出喜剧提供的基本观点,就资产阶级取得统治地位的新形势,更在长篇小说方面做出悲剧式的感人的描绘。

阿尔巴贡这个人物给人留下经久不灭的深刻印象，像达尔杜弗变成伪君子的代用词一样，变成财迷、守财奴、吝啬鬼这类字样的代名词。吝啬使他变成一个可笑的人物，不过他还有可憎的一面，而真正令人毛骨悚然的，又和他是一个血腥的高利贷者分不开来。

把杀人不流血的罪行和受害者的惨况摆在我们面前，对普通剧作者说来，是一种正常的写法。后人就这样写着。但是莫里哀深于艺事，晓得怎么样做，才能达到艺术的突击效果。吸血者阿尔巴贡放债，闹恋爱的儿子举债，各不相谋，可是事有凑巧，莫里哀偏要他们碰在一起。矛盾尖锐化了。父亲痛骂儿子浪荡败家，儿子怒斥父亲放高利贷，丧心病狂。《吝啬鬼》的第二幕第一场和第二场，在暴露高利贷者的狠毒和制造严肃的喜剧效果上实在发人深省。剧作者不光让他们父子在经济关系上对立，而且还让他们在爱情关系上对立。儿子爱上一个穷姑娘；父亲给他安排了一个有钱的老寡妇，自己却要娶儿子的意中人。说到最后，金钱积累和享乐欲望，即使是在吝啬鬼这里，也不背道而驰。儿子不肯让步，父亲诅咒他，儿子顶嘴道："您的赏赐，我用不着。"卢梭看到这里，受不住了；他认为父亲固然不像父亲，儿子却不可以不像儿子。他把《吝啬鬼》当作喜剧伤风败俗的显著例证。德国在进入 19 世纪以后，上演这出辛辣的喜剧，歌德告诉我们，剧团还把父子关系改成亲戚关系。资产阶级不忍心看本阶级的丑剧，幻想剧作者应当为了它的体面，维持"罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱"[①]，不过莫里哀并不这样做。

他不是那种神经衰弱的人。他敢于鞭辟入里，决不半路踟蹰，欲进又退。奥尔贡见女儿哭，还"觉得心软"，可是活在钱堆里的高利贷者，认钱不认人，早就把心死了。奥尔贡夸口："我可以看着兄弟、儿女、母亲和太太死掉……全不在乎。"这是他受愚的结果，只是一时的想法。阿尔巴贡才是"全不在乎"的人。他发现儿子向他借高利贷，严责两句，就平淡无事，对自己讲："我对这事，并不难过；这对我倒是一个警告：他的一举一动，以后我要格外注意。"对他这种财迷心窍的人，"致富冲动

① 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，见《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1972 年，第 254 页。

和贪欲是当作绝对的情欲起统治作用"[1]。他的世界像从钱孔望出去那样小,望见的还只是钱。为了积累财富,犯罪在所不惜,而且已经变成一种理所当然的社会行为。

莫里哀的吝啬鬼有亲密的家庭关系,但是吝啬鬼从这方面得不到任何好感。儿子咒他,女儿怨他。他之所以能受人尊重,不过是金钱和封建家长的余威而已。莫里哀的喜剧艺术生动活泼地把他孤立了。他的形象也就因而分外鲜明。《吝啬鬼》的前身是罗马共和国时期喜剧诗人普劳图斯的《瓦罐》。吝啬在《瓦罐》里面向亲子之情让步。但是来到莫里哀笔底下,吝啬成了一种绝对的欲望。资产阶级的兴起给这出喜剧带来迥不相同的本质上的差异。

路易十四的统治是17世纪欧洲君主政体的范例,很容易引起幻想。因而向他的政治机构投资,就成了每个有钱人的目标。一个等钱用,一个要官做,双方很快就成交了。法国君主政体,从很早起,就建立了官僚的捐班制度。捐纳是资产阶级转化为贵族阶级最平稳、最有保障的手段。资产者利用这种手段,升为贵人,世代相传,自相转卖,政府不得过问。而且权利不外溢,一个衙门的大小官员,非亲即故。做官为吏,职位虽不同,却属于同一阶层,都是特权人物。禁演《达尔杜弗》的巴黎最高法院主席的职位,在1665年,作价35万法郎。《吝啬鬼》里的警务员,也是捐班性质,所以明说他希望多办案子多有进项。莫里哀的内府供奉(相当于"盾士")身份,是他的父亲从本家兄弟那边买到手,又传给莫里哀,莫里哀让给兄弟,兄弟死后,又收在自己名义下的。

《贵人迷》正好反映法国17世纪特有的弃商就官的社会心理。

汝尔丹忌讳旁人提起他的家庭出身,他讨厌太太一来就说:他的父亲是生意人,当年在闹市卖布,假翻译官投其所好,说他的父亲有贵人身份,他引为知己。这好像很荒唐,也确实荒唐。不过我们的《儒林外史》也有这种例子。如果我们知道路易十四的宠臣柯尔柏怎么样为自己找祖先,也就不以为怪了。他看中13世纪一位苏格兰国王给他当祖先,于是这位布商儿子,在故乡兰斯的一座教堂里,预先安置好一块字迹模糊的墓碑,随后又在无意中发现这块墓碑,强迫两位公爵女婿,和他一同跪在前面祈祷。贵如柯尔柏,尚且这样做,还是平民的汝尔丹,

---

[1] 马克思:《资本论》第1卷,北京:人民出版社,1963年,第651页。

虚荣心重，未能免俗，也就可以理解了。

真里哀写《贵人迷》，有一个临时因素，就是奉旨揶揄土耳其宫廷典礼。1669 年 11 月，土耳其特使觐见路易十四。后者为了炫耀起见，珠玉满身，有人问特使印象，他说土耳其苏丹骑的马，打扮得比路易十四的衣着还要华丽。据说柯尔柏听见这话，让人传话给正在写《贵人迷》的莫里哀，要他把土耳其典礼写进戏里，报复特使出语无状。

在我们后人看来，莫里哀讽刺的对象，首先是资产者可笑的野心，其次只是在巴黎过糜烂生活的没落的贵人。汝尔丹这个冤大头，一心想当贵人，把他的债户、一个招摇撞骗的侯爵当作向导。对比这样鲜明，观众立刻明白，贵族阶级不是资产阶级的出路，贵人不配给市民当模范。和汝尔丹想法不同的一群男女，首先是他的太太，只求安分守己，过心安理得的日子。雄心勃勃的资产者决不这样做。汝尔丹宁可放弃基督教，改信伊斯兰教，当不了本国贵人，就当假外国贵人。

这是一出"喜剧兼芭蕾舞"。莫里哀一共写了十二个这种自成一格的喜剧。单看数字，我们就明白他如何爱好这种载歌载舞的特殊形式。他喜欢唱歌。我们在他的戏里，常常发现他借题唱一首歌。他和他的演员，在舞蹈方面，都有相当造诣。《贵人迷》的第三幕第十场，还有《达尔杜弗》的第二幕第四场，本身虽然不是舞蹈，但是对舞蹈没有心得的人，绝写不出那样富有舞蹈意味的有趣的爱情场面。当时社会，尤其是宫廷社会，非常嗜好舞蹈。路易十四就兴致淋漓，多次参加化装表演。莫里哀不得不在歌舞方面迎合一般观众和宫廷的爱好。歌舞在《贵人迷》里，和整个喜剧盘旋并进，好像流水环绕青山，忽而在外，忽而在内，连绵不断，有一气呵成之势。

这出喜剧的前两幕，又是绝妙的世态描绘，莫里哀顺手牵羊，调侃了各行各业的教师，特别是哲学教师那场戏，对写诗和写文章下了通俗易晓的针砭。一个画面又一个画面，从眼前过去，逸趣横生，五色迷离，不让观众想起情节的必要。人人脚踏实地，只有汝尔丹一个人，摆出一副不可一世而又受欺被绐的十足傻相。最有趣的一场戏是第三幕第二场，他装扮停当，带着两个跟班，像他说的，打算"到街上显示一下我的礼服"，可是还没有走出大门，就被头脑清醒的使女给笑垮了。妙就妙在她看着他，不发一言，只是笑个不停。这比尖嘴利舌的道丽娜的见识还要有力。莫里哀在生活里找戏。我们在前两幕，看见人人顺着手面

阔绰的汝尔丹的心思，把他哄上了天，紧跟着就是无求于他的现实，又老老实实把他笑到地面。性格塑造完整了，情节这才跟在后头出现，又把性格发挥到淋漓尽致的地步。莫里哀利用狂欢节，又把土耳其封爵典礼的滑稽舞剧作为高潮，介绍进来。喜剧一变而为闹剧，汝尔丹像一个透明的木偶，飘飘然在粉红色的幻境活动，似梦，似真，人人清醒，而汝尔丹这个绝人，也自以为清醒。《贵人迷》打破古典主义者体裁纯洁的要求。闹剧在这里不但不破坏喜剧人物的性格，反而把它发展到一种极端境界，使人物具有莫里哀所肯定的"滑稽人"的面相。

五

布瓦洛在他的《诗艺》里，指摘他推崇的莫里哀，不该面向街头人民，写什么《司卡班的诡计》：

> 要是他能少做人民的朋友/不让他精绘的形象常做鬼脸，/为了逗笑，抛却快感和妙趣，/不让台伦斯[①]和那达巴栾[②]厮混，/或许就会抢到本行的冠军。/在那司卡班装自己的滑稽口袋里，/我再也认不出《愤世者》的作者。[③]

《愤世者》是一出五幕诗体喜剧。它的一线情节是性格上对立的男女主人公变好变坏的恋爱关系，很难激起广大观众的热烈兴趣。莫里哀在这里显示他精描细绘的天才，却也暴露了他忽视情节的弱点。布瓦洛仅仅承认"大喜剧"或者"文学喜剧"的传统，抹杀其他方面的成就，只能说明布瓦洛一流人物的胸襟狭小。说实话，莫里哀不但写闹剧，而且偏爱闹剧手法。他把他的创作一律叫做"喜剧"，有应付古典主义运动的字面作用。我们细看一遍他的全部喜剧，就会看出，他的纯正的喜剧也免不了闹剧手法。奥尔贡藏在铺着桌毯的桌子底下是一个一目了然的例子。布瓦洛欣赏的《吝啬鬼》就有许多闹剧场面。而且我们知道，古希腊戏剧分类，实际上是把闹剧也叫做喜剧，因为当时不存在

---

① 台伦斯是古罗马的喜剧作家，被认为是文学喜剧的创始人。

② 达巴栾(1584—1626)是巴黎的街头艺人。

③ 引自布瓦洛的《诗艺》第3节。

闹剧这个名称,无从叫起。

莫里哀偏爱闹剧,有一个历史因素。他在外省流浪期间,首先学着写的,就今天知道的来说,都是一些短小的闹剧,例如《小学生胖子洛奈》、《口袋里的高尔吉华斯》、《胖子洛奈吃醋》、《迂阔医生》……光看戏名,就知道都是闹剧,只是失传罢了。他在外省演戏的名气,实际上是演闹剧演出来的。回到巴黎以后,他率领剧团在宫里演戏,发现上演的悲剧不能吸引观众,立刻加演一出闹剧:《多情的医生》。路易十四大笑了,莫里哀从此在巴黎有了靠山。

"闹剧(farce)"这个字的本义是"馅儿",有"塞进去"的意思,因为中世纪演宗教戏,又严肃,又腻长,后来"插入"一段逗笑的小戏,表演俗事,调剂空气。13世纪就有这类写作,迟到15世纪,自成一体,开始有了正式的名称,有了自己的形式,独幕,诗体,每行八个音节。这是人民为自己创造出来的娱乐体裁。而且每每是如实的世态描绘,比起知识分子的文学喜剧来,有更多的现实气息。宗教战争结束以后,巴黎市面一天比一天安定,一天比一天繁荣,宗教剧已经不许演出了,文学喜剧不能深入民间,闹剧在市集越发兴盛了。达巴栾在这期间应运而生,帮他的江湖郎中哥哥在巴黎的新桥(类似过去北京的天桥)卖药,说哏话,演滑稽戏,招揽主顾,戏往往在混打之中结束。巴黎正式剧场当时只有一个布尔高涅府,受街头艺人的影响,在正戏之外,加演一个闹剧逗笑。闹剧的演员和正戏的演员只是一个,用的名字却不相同。他们有三个名字,一个是本名,一个演正戏用,一个演闹剧用。

莫里哀小时候看到的戏,闹剧应当占相当大的比例。不过意大利职业喜剧在这期间,对它已经发生相当的影响。法国闹剧的主要演员,和中国戏曲里的丑角一样,在鼻梁上部抹粉。意大利职业喜剧的主要演员一般都戴假面具。演员创造的定型人物各不相同,衣着、形象和动作因人而异,而且剧本只有提纲,台词是即兴创造,在异国演出,由于语言隔阂,也就分外重视演技。从16世纪起,意大利职业喜剧剧团常到法国走动,和莫里哀剧团在巴黎一家剧场经常轮流演出的就是这样一个剧团。

莫里哀在外省流浪期间,闹剧已经一蹶不振,从巴黎退到外省去了。贵族有了教养,结合部分资产阶级知识分子,在社会上造成一种高雅的风气,要求语言纯洁,提倡"高级"趣味,抬出文艺复兴时期在意大

利传诵一时的亚里士多德的《诗学》,重视悲剧、喜剧,甚至于悲喜剧,投合统治集团的意图,逐渐形成古典主义。莫里哀最初参加剧团,就希望自己成为悲剧演员,直到流浪多年之后,才放弃从京城带出来的一些偏见,接近人民,扩大生活,在表演和写作上,都扎下现实主义喜剧的深根。

《逼婚》(1664)里的斯嘎纳赖勒,是莫里哀创造的一个定型人物。斯嘎纳赖勒在好几出戏里出现,社会身份是市民,只有在《唐·璜》或者《屈打成医》里,才是听差或者樵夫身份,他们和封建文化有接触,沾染到特权阶级的思想习惯,所以莫里哀把他们归到一个定型底下。有些人物的名称,例如奥拉斯、法赖尔等等,都是从意大利职业喜剧定型演员那边借过来的。

闹剧到了他手上,不再是达巴栾写的那种小把戏,比 15 世纪富有生活色彩的闹剧,在取材上也更多样化,也更大胆。以《逼婚》为例,剧作者根据生活,从阶级性格人手,不但嘲笑了资产阶级和贵族阶级,而且利用嘲笑的机会,还嘲笑了从中世纪以来就在巴黎大学占统治地位的经院哲学。我们从第一句话就知道斯嘎纳赖勒是一个资产者。他决定要娶一个所谓贵族的年轻姑娘。他向朋友征求意见,很快又拒绝听取朋友的意见;反复之间,他的自负得到有力的刻画。他没有精神生活,他娶太太是一种变相发泄性欲的手段。好在那位小姐嫁他也不是由于爱他,不过是为了摆脱父亲的管束,嫁一个有钱供她挥霍的暴发户而已。在事实前面,斯嘎纳赖勒动摇了,也意味到了他的婚姻的悲剧。他决定退婚。这样就引出了他的阶级性格的另一面:怯懦。资产阶级是既贪且狠的,可是面对死亡,却又胆小不过。穷极无赖的所谓贵人是不肯放过他这块肥肉的。小姐是大大方方地无耻,公子是客客气气地殴打,我们的商人是斯斯文文地挨打。幻想破灭,婚礼还是举行了,可是从第一场到末一场,斯嘎纳赖勒经历了什么样的变故!这是闹剧,不过打闹在这里不是外来因素,而是阶级性格给自己带来的合情合理的结局。

最好玩也最有意味的闹剧场面,我们必须说,还是莫里哀顺手牵羊的两个场面。形而上学在这里受到无情的揶揄。庞克拉斯是一位亚里士多德学派的教授。他是主观主义的化身。对他和他的同道来说,他是无比尊严的。对有见识的人来说,他再可笑不过。他的自负远不是

斯嘎纳赖勒之流所能望其项背。我们的商人在主观主义这方面一无所得,转而向怀疑主义求救。有人认为莫里哀在嘲笑笛卡尔的怀疑精神。我们不这样想。他明明告诉我们他讽刺的是皮浪学派。唯理主义有它积极的一面。怀疑精神是摧毁愚昧统治的一种武器。这两场好戏对任何唯心主义者都有教育意义。

同样是闹剧,《司卡班的诡计》(1671)更能说明意大利职业喜剧的影响。司卡班原来是后者的一个定型人物,像莫里哀借用其他定型人物一样,来到他的笔下,性格有了提高。还是那样机灵,还是那样工于心计,然而遇到危险,决不溜之大吉,嫁祸他人。这是一种根本改变,他不再是小丑了。他们也就是在服装和身份上,还保留着职业喜剧的传统罢了。性格却朝正面人物这方面转变。司卡班是一个慷慨大度、勇敢有为的人物。他是一个不把统治阶级放在眼里的"仆人"。他常吃官司,常服劳役:正好说明他的反抗的天性。戏一开始,他就以幽默的口吻,表明了这一点。苦难没有吓倒他,他爱打抱不平,爱帮受苦受难的男女青年的忙,而且睚眦必报,受不了一点点侮蔑。第三幕是从这种报复心理发展出来的。整出戏全看这个行好事、不求好报的聪明、自负的人物。他敢于羞辱资产者老主人,因为他掌握住了后者的性格。所有逗笑的场面,都是莫里哀通过司卡班,掌握住资产阶级性格的结果。总行动线和司卡班的性格扭成一股东西。他不肯宽恕他的年轻主人,因为他羞辱了他,对他表示不信任,把他那些小丑事当众摊开。他最后还是宽恕了他,因为这个对统治人物有精到分析的行动哲学家(我们能不送他这个称号吗?)明白,冤有头,债有主,要报仇,得找真正的主子。他的勇气不止于身手矫健而已。他晓得他们爱财如命,怕惹是非,死要面子。正所谓知彼知己,百战百胜,他不会失败的。万一失败,是由于有些偶然因素,他不能料到的缘故。

莫里哀创造了好几个这样的"仆人"。我们在他们身上看到可喜的消息。他们有清醒的头脑。他们待在下层,衣食无着,不得不经常多动脑筋,给自己谋一条活路。在莫里哀的喜剧里,即使是只会干着急的女仆,例如道丽娜,也生气勃勃,富有见识。莫里哀重用他们到了这般地步,有些闹剧情节,从被动到主动,全靠他们诡计多端。他们是救苦救难的神仙,转悲为喜的枢纽。他们是莫里哀观察阶级社会发现的一种喜剧力量。这是一种积极因素。他大力用在他的大型闹剧里。他给博

马舍的费加罗的控诉[1]开辟好了天地。有了这些听差,统治者变成笑料,出了洋相,年轻而比较可取的公子和小姐的苦难就得救了。和莫里哀的"仆人"相比,费加罗有上升时期资产阶级(平民)代言人的气味。然而他缺乏对更远的社会发展的暗示力。

从莫里哀起,他所谓的"滑稽人",不再是"下等人"了。万一有时候还不免有"滑稽人"的情形,他们一定是在性格上多少还沾染了统治阶级一些思想情感的缘故。莫里哀的"滑稽人"是在他的特定的意义下出现的:"一本正经的教训,即使最尖锐,也往往不及讽刺有力量;规劝大多数人,没有比描画他们的过失更见效的了。把恶习变成笑柄,对恶习就是重大的打击。责备两句,人容易受下去,可是人受不了揶揄。人宁可做恶人,也不要做滑稽人。"[2]于是阿尔诺耳弗、斯嘎纳赖勒、奥尔贡、阿尔巴贡、汝尔丹之流以及贵族人物,都成了"滑稽人"。

就整个法国17世纪来说,莫里哀比任何一位作家都更靠近法国资产阶级革命。也正由于他能以他的高超的喜剧艺术,反映他的时代的阶级关系并创造生动的人物形象,莫里哀的喜剧成了宝贵的文学遗产。他不仅在法国,而且在全欧洲,建立现实主义喜剧的写作和演出的传统,同时他的杰作也成为欧洲各国的喜剧作家衡量自己创作的尺度。而欧洲每一位喜剧作家,也只有竭尽智能,表现自己的时代和自己的国家,充满进步意义的时候,才被尊为本国的"莫里哀"。歌德就莫里哀和封建社会及资产阶级的关系,说"他是一个独来独往的人"。他的战斗的风格和鲜明的意图常常受到统治集团知识分子的曲解,不过人民的笑声也淹没了那些逐臭者之流的营营之声。

选自《莫里哀喜剧六种》,李健吾译
上海译文出版社,2008年

---

① 参看《费加罗的婚姻》第五幕。

② 引自《达尔杜弗》的序言。

《高乃依戏剧选》中译本序

王聿蔚

我们在评论17世纪法兰西的文学创作的时候,常常会谈起莫里哀的深刻、布瓦洛的严谨、拉封丹的精妙和拉辛的完美。这些被人们称为"古典主义大师"的杰出的文学家,通过他们丰富多彩的创作活动,给后人留下了许许多多不朽的篇章。他们的作品不仅标志着法国文学发展史上又一座高耸的丰碑,也是全人类一笔宝贵的精神财富。

然而,我们不应该忘记,当这批作家还在牙牙学语的孩提时代,法兰西的文坛上就已经屹立着一位巨人了。他创作的悲剧不仅曾经使巴黎的观众激动若狂,而且震动了整个朝野。这位巨人就是我们要谈的皮埃尔·高乃依,不少文学史家都把他称为法国古典主义戏剧的开拓者和创始人,而在当时的巴黎,那些如痴如狂的观众都把他誉为"伟大的高乃依"。

高乃依生活的时代,正是法兰西封建王朝由乱而治,并逐渐呈现出繁荣强大的盛世景况的"黄金时期"。早在16世纪,法国曾爆发过旷日持久的宗教战争,天主教派和胡格诺教派为争权夺利进行了长达三十余年的战争,致使国家分裂,民生凋敝。1594年,亨利四世登上王位,他采取了一系列宽猛相济的政策,一方面宣布"南特敕",重申宗教信仰的自由,一方面又加强专制,重振王权,以缓和阶级矛盾,促进经济的恢复和发展。然而,正当这国王的个人权力逐渐加强,威望日趋上升的时候,1610年5月14日,他却在巴黎一条狭窄的街道上被人暗杀了。幼主路易十三登基,时年不过九岁,朝中大权落入王太后和一批才力平庸的显贵手中。这时,法国各地的封建领主认为时机已到,便大肆活动,企图收回业已被夺去的种种特权,从而与中央政权分庭抗礼,法兰西的封建王权再一次陷入危机,国家又面临四分五裂的危险。1624年,红衣主教黎塞留登上政治舞台,出任首相,这位铁腕人物大权独揽,独断专行,采取强硬手段,毫不留情地剥夺了各地封建领主的政治权力,他绝

不允许封建领主的领地内有任何政治上的独立,凡胆敢抗拒者甚至会被处以极刑。黎塞留规定,国家的政治,社会,经济,文化生活等各个领域均由国家统一的政府机关管辖。他设立了特别行政长官制度,通过中央任命的行政长官向全国各地行使司法、行政,财政管理的权力。1641年,他创建了法兰西学院,这不仅是一个学术性机构,更是一种直接隶属于国家——实则隶属于黎塞留——的权力机关,因为任何作家的作品都要受到这个学院的审查。黎塞留的这些措施,不可避免地具有某种残酷性,人们对此毁誉不一。但是从效果上看,法国的经济大大地向前发展了,国家的政权稳固了。当1642年黎塞留去世的时候,法国已经成为一个统一、强盛的封建专制国家。

黎塞留去世之后不过半年,国王路易十三也因病逝世。年仅五岁的路易十四登上王位,政权掌握在新任首相红衣主教马扎兰的手中。萧规曹随,马扎兰采取的种种治国措施同黎塞留大致相仿,从而保证了政策的延续性,使法兰西王国走上了一条持续发展的道路。1661年,马扎兰去世,路易十四随即宣布'朕即国家",在他亲政的最初一段时期里,路易十四可以说是一位具有雄才大略的君主。对内,他包揽一切大权,采取各种严酷手段加强中央集权,维护国家统一;对外,他在几次同邻国的战争中连连得手,节节胜利,大大地开拓了法国的疆土。此时,法兰西王国成为欧洲最强大的国家,而路易十四本人则踌躇满志地自封为"太阳王"。

简略地回顾一下这段历史,不仅有助于我们更加深刻地认识和研究高乃依的戏剧创作,而且能够使我们更清楚地理解,同样是古典主义作家,为什么高乃依的作品同拉辛等人的作品在思想内容和艺术风格等方面会存在某些明显的差异。因为一切文学艺术作品,不管采取什么样的表现方式,都只能是现实生活的反映。

高乃依于1606年6月6日出生在卢昂的一个穿袍贵族之家,父亲是当地的一名法官,他本人从九岁起便在耶稣会创办的学校里读书,从此便成为虔诚的天主教徒。中学毕业后他开始攻读法律,1628年起他便担任卢昂皇家水泽森林事务律师。他的律师生涯既无乐趣,又无成就,但这一职务却能使他的生活过得优裕富足。高乃依后来成了一位悲剧大师,但是人们也许未必会想到,他的创作生涯却是在一种十分偶然,而且颇有喜剧色彩的情况下开始的。据说,有一天高乃依的一位好

友把自己的心上人介绍同他认识,可这次会面的结果却使这位姑娘认定高乃依比她原来的情人要好得多。这件可笑的事情激发了高乃依的灵感,他据此写出了他的第一部作品——喜剧《梅里特》,这是在1629年。这部作品虽然不是什么成功之作,但与同时代那些粗制滥造的剧本相比,却自有一种魅力,正因为如此,1730年在巴黎的戏剧界,人们还举办了纪念《梅里特》公演100周年的庆祝活动。从创作《梅里特》开始直至1635年,高乃依共写出了八部剧本,其中有喜剧,也有悲剧。尽管这些作品在他身后大都被人们遗忘,但在当时他却因此而受到了黎塞留的注意,并被选进这位首相亲自指定的戏剧创作班子。从此,高乃依不仅开始领取王室颁发的年金,而且时常在巴黎的上流社会出入,逐渐为世人所瞩目。

1636年,高乃依的悲剧《熙德》在巴黎公演,引起了巨大的轰动。这部剧作中的高尚的主人公所表现出来的伟大而崇高的激情震撼了观众的心灵,人们为之倾倒,为之欢呼,诚如伏尔泰所说,高乃依通过他的《熙德》"创立了精神伟大的学派"。《熙德》不仅为法国古典主义戏剧的确立奠定了基础,也为高乃依带来了极大的声誉,但与此同时,却又遭到黎塞留的嫉恨和一班御用文人的攻击。他们谴责剧本的题材同黎塞留的对外政策相抵触,声称这是一部"卑劣的抄袭作品"。同时,在黎塞留控制下的法兰西学院的院士们纷纷站出来对剧本百般挑剔,最后由夏普兰执笔,发表了《法兰西学院关于〈熙德〉的意见》一文,对该剧进行了严厉的批评,面临如此巨大的压力,高乃依默默地退却了,他一声不响地回到卢昂,蛰居故土达四年之久。1640年,他重又拿起了笔,写出了悲剧《贺拉斯》。之后,他还相继发表了《西拿》(1640)、《波里厄克特》(1643)、《庞贝之死》(1643)、《罗多古娜》(1644)、《安德罗梅德》(1650)、《尼科梅德》(1651)等作品,其中虽不乏闪耀着剧作家才华的杰作,但就其成就和影响而言,却没有一部在《熙德》之上。然而,凭着《熙德》给他带来的声望,他于1645年当选为法兰西学院的院士。1653年,高乃依的创作再次遭到严重的挫折,他的悲剧《佩尔塔里特》彻底失败,甚至到了乏人问津的地步。大为震动的高乃依为此而搁笔六年,他深刻地进行反思,养精蓄锐,试图东山再起。1659年,他的新作《俄狄浦斯》问世,但仍然未获预期的成功。剧作家对此曾经不无解嘲地说,他的诗作和他的牙齿一起掉落了。然而,在我们看来,这句话里却分明

带有一种无可奈何的悲怆感情。

然而,这并不是高乃依的过错。高乃依是他那个时代造就出来的一位伟大的天才,他作品中的那些伟大完美的主人公及其崇高的感情是同法兰西王国称霸欧洲、横行天下这样一个"英雄时代"相一致的。而此时的国王路易十四则早已豪气殆尽,终日沉湎于逸乐之中,当年不可一世的封建专制王国也正在迅速地走向衰落。时代的转换完全需要,也必然会产生新的文学天才,事实上,另一位悲剧大师拉辛已经迅速崛起。而对于这一切,高乃依是很难理解的。

1674 年,高乃依终于停止了写作,并且怀着痛楚的心情把自己晚年创作的几部悲剧付诸一炬。十年以后,1684 年 9 月 30 日夜间,70 岁的高乃依与世长辞。

虽然高乃依的光荣时代早已成为历史,他当时在人们的心目中却始终是一位伟大的天才,并一直受到人们的尊重和敬仰。有一次,年迈的高乃依到剧场去看戏,而在这之前,他已经有好几年没有在剧场里出现了。可是一见到他,演员立刻停止了演出,大厅里的观众全都站立起来,向他报以暴风雨般的掌声和欢呼声。面对此情此景,剧作家不禁热泪盈眶。我们完全可以这样说,作为法国古典主义戏剧的奠基者,高乃依的业绩不仅将永远彪炳法兰西文学艺术的史册,也将永远铭记在人民的心里。

三

我们在这部集子里共收进了高乃依的三部代表作品,它们是 1636 年的《熙德》、1640 年的《贺拉斯》和 1651 年的《尼科梅德》。我们之所以称它们是高乃依的代表作,是因为这三部作品不仅充分体现了高乃依的悲剧创作的艺术风格,也最能代表他的悲剧创作的艺术成就。

悲剧《熙德》是高乃依的成名作,是根据西班牙剧作家德・卡斯特罗的剧本《熙德的青年时代》写成的。高乃依借取的只是这个剧本的故事梗概,却注入了新的思想和精神,因此他创作的是一部完全不同于前人的崭新的作品。《熙德》的故事背景发生在西班牙的塞维利亚。男主人公罗德里格和女主人公施梅娜彼此相爱,有一天,施梅娜的父亲唐・高迈斯同罗德里格的父亲唐・狄埃格因争夺太傅一职而发生冲突,并打了后者一个耳光。唐・狄埃格认为这是奇耻大辱,便叮咛儿子为自

己报仇。罗德里格为了替父亲雪耻，在与唐·高迈斯的决斗中把他杀死。施梅娜虽然深爱罗德里格，但为了维护贵族家庭的荣誉，便要求国王将自己的情人处以极刑，此时摩尔人大举入侵，罗德里格奉国王之命率兵奋勇抗敌，大获全胜，从而赢得了“熙德”（意为“光荣的君王”）的称号。国王因而赦免了他，并让施梅娜同这位民族英雄结为夫妻。《熙德》表现了作者忠君爱国的政治倾向性，宣扬了个人利益服从国家利益的必要性。

《贺拉斯》一剧所表现的是个人感情和爱国主义之间的矛盾冲突，赞扬了为了国家而扼杀爱情的牺牲精神，因而全剧的格调较之《熙德》就显得更加严峻、更加沉郁。这部悲剧是根据蒂德·利夫记述的罗马历史传说改写而成的，故事情节发生在罗马。罗骊和它的近邻阿尔巴发生了战争，两国相持不下，最后决定双方各出三名大将到阵前交锋，一决雌雄。罗马方面参战的是贺拉斯三兄弟，阿尔巴方面参战的是居里亚斯三兄弟。交战结果，贺拉斯两兄弟阵亡，仅剩下一个小弟弟，他佯装战败，步步后退以诱敌深入，最后把居里亚斯三兄弟一个一个地全都杀死。当小贺拉斯凯旋归来时，他的姐姐卡米尔把他痛骂一顿，因为她已同居里亚斯兄弟中的一个订了婚，现在她为失去丈夫而痛哭。小贺拉斯勃然大怒，把自己的姐姐杀死，当国王要惩办他的时候，他那年逾古稀的父亲老贺拉斯挺身而出，慷慨陈词，为自己的小儿子辩护，结果小贺拉斯被无罪开释，并作为民族英雄和国家功臣受到人们的欢呼。

从体裁上看，较之《熙德》和《贺拉斯》，《尼科梅德》应该说是一部悲喜剧。故事发生在罗马统治时期西亚地区的比提尼亚王国。比提尼亚原是罗马扶植起来的国家，国王普鲁西阿斯昏庸无能，大权落在野心勃勃的王后阿尔茜诺娅的手中。国王前妻所生的儿子尼科梅德是一位英勇善战而又深孚众望的将领，率领三军在前方作战。阿尔茜诺娅则与罗马大使弗拉米尼乌斯相勾结，设计把尼科梅德从前方召回，阴谋将他以叛乱罪处死，从而把自己的亲生儿子阿塔尔扶上王位。同时他们又打算威逼尼科梅德的情人、亚美尼亚女王拉奥迪丝嫁给阿塔尔，这样一方面牢牢地控制住亚美尼亚，同时又使亚美尼亚和比提尼亚这两个国家更加紧紧地依附于罗马帝国。但尼科梅德和拉奥迪丝得到了阿塔尔的支持，并在人民大众的拥戴下战胜了对手，维护了国家的独立和王权的尊严。这个剧本的重要意义不仅在于高乃依通过他的故事颂扬了

爱国主义和民族独立的可贵精神,而且在于他在剧中把人民表现为一种巨大的社会力量。这一事实告诉我们,此时的高乃依,在接二连三地遭到挫折之后,他的创作思想已经发生了明显的变化,对此我们应该予以足够的重视和充分的评价。

这三部作品所表现的内容并不尽然相同,有家族荣誉,有宫闱斗争,有男女爱情,但这些在高乃依的笔下都是次要的。高乃依致力要描述的,乃是国家的生死存亡这样一个重大的问题,而恰恰在这一点上,这三部作品是一致的。明白了这一点,就不难看出高乃依悲剧创作的艺术准则。那么,他所遵循的艺术准则究竟是什么呢?

我们以为,从作品所表达的内容来看,高乃依的悲剧都是政治悲剧,他力图在他的悲剧中描述重大的社会问题——王权,爱国主义、臣民义务等等。高乃依总是从古代的历史事件中,从各种政治和宗教派系的激烈冲突中,从关系到国家兴亡民族生存的斗争中,选取最尖锐、最富有戏剧性的素材,并着力加以描绘。在高乃依的悲剧中只有一个中心,那就是国家的利益和王权的稳固,他笔下那些伟大的英雄无一不是为了这个最高的利益而奋斗的。《熙德》里的罗德里格为父报仇杀死了唐·高迈斯,为的是维护家族的荣誉。而施梅娜请求国王诛杀她心爱的情人,也是为了维护家族的荣誉。然而,一旦罗德里格为保卫国家杀退敌人而成为民族英雄,施梅娜便放弃了家族的利益,欣然同意与她的冤家结为夫妻。在《贺拉斯》中,小贺拉斯残酷地杀死了自己的亲姐姐,却居然赢得了父亲的同情和赞赏,并得到了国王的宽宥,其原因也是由于他捍卫了国家的利益,成了国家的功臣。而尼科梅德采取种种办法同母后和罗马大使周旋、斗争,其目的并不是图谋篡位,而是为了让他的父亲更加牢固地坐稳江山。他对父王的一段话说得可谓语重心长:"您得掌权,您对罗马毫无畏惧,罗马在您面前就会更加胆寒。"可见,国家的荣誉和利益这一根本原则在高乃依的心中是不可动摇的。当然,需要说明的是,在高乃依的时代,国家和国王是一致的,捍卫国家利益和保卫王权是一码事。在我们看来,这可以说是高乃依思想的局限,但在当时却是一种进步的思想,是历史发展的需要。处在上升时期的封建王国法兰西,国家需要统一,王权需要稳固,唯有如此,才可免受战乱分裂之苦。在高乃依的悲剧,特别是在他前期创作的悲剧中,国王的形象大都是开明君主,其原因就在这然而随着时代的发展,专制王权

逐渐暴露了它的腐败、专断的一面,高乃依剧中的国王显然就同以往大不相同。只消比一比《熙德》里的唐·费尔南国王,《贺拉斯》里的罗马国王塔勒斯和《尼科梅德》里那个昏君普鲁西阿斯,人们对此就会留下鲜明的印象,显而易见,高乃依对自己所置身的时代是有异常敏锐的感受和深刻的洞察力的。

正因为高乃依所要维护的是封建王国的最高利益,所以他所塑造的主人公都是一些精神崇高的伟大人物,他悲剧中最主要的戏剧冲突就是理性和感情、意志和欲望、义务和激情的冲突,而胜利永远属于理性、意志和义务。罗德里格、小贺拉斯和尼科梅德都是意志坚强、勇敢刚直的血性男儿,他们都怀有强烈的感情,不过对他们来说,更重要的是战胜这种感情。他们经历了种种磨难和痛苦,但从不自怨自艾,也不委曲求全,他们敢于直面人生,敢于自我牺牲,他们永远是强者,而胜利也永远属于这样的强者。这些人是一个个古代英雄形象,但从精神意义上来说,更是充满着英雄气概的法兰西勇士。高乃依描写的是古人,宣扬的却是法兰西的民族精神,而这种精神正是与当时那个蓬勃发展的伟大国家的时代精神相一致的。法国著名作家拉·布吕艾尔对高乃依这种借古人形象抒发当代人感情的手法非常赞赏,他说:"他(指高乃依)是国王,是伟大的国王,他是政治家,哲学家,他使英雄们说话,使他们行动,他描写罗马人,他们在他的诗里比在历史上更伟大、更像罗马人。"

从高乃依的戏剧创作手法来看,他的一条最根本的艺术准则就是:一切都应当是逼真的,只有逼真才是美的。根据这一准则,他往往从历史事件,而不从古希腊、罗马的神话传说中选取悲剧创作的题材,因为唯有历史事件的确实可靠才能保证故事情节的真实性。不仅这部集子里的三部作品,高乃依的其他许多悲剧,如《西拿》(帝政时期的罗马)、《庞贝之死》(罗马的内战时期)、《波里厄克特》(基督教初创时期)等等都是根据历史事实创作出来的。高乃依在历史上出现过的真人真事的素材基础上进行加工创造,并注入了当代法国人的思想感情和精神,才使17世纪的法国观众对剧本格外感到亲切可信。高乃依之所以受到人们的推崇,不仅因为他是一位剧作家、一位诗人,而且因为他是一位历史学家。

高乃依信守自己的"唯有逼真才是美的'这一艺术准则,当他认为

古典主义戏剧三一律不利于自己的创作时,便毅然弃之不用。他曾经不无自豪地对那些批评他的人说,“如果我违反了它们(指三一律),这完全不是因为我不知道它。”高乃依最成功的作品《熙德》就没有完全遵从三一律,故事发生的地点一会儿在宫廷,一会儿在施梅娜的家中,故事延续的时间也超过了24小时,高乃依因此受到了法兰西学院的严厉批评,但《熙德》的光彩并不因此减弱。高乃依的悲剧的最大特色,就在于他根据“真实”这一创作原则,重视人物形象的性格刻画。他的主人公大多是坚定刚毅的强者,但却不显得古板僵硬,这是因为在他们的内心深处洋溢着充沛的感情,而且颇有浪漫主义的气质。仅是在效忠国家这一最高原则的驱使下,他们极力压抑、克制自己的激情,时时处于巨大的内心冲突之中。高乃依善于把他们置于强烈的精神震动面前,让他们不断地战胜自我,从而表现出非凡的气概。因此,他的人物内心活动异常丰富,性格形象不仅完整充实,而且具有立体感,绝没有给人以高不可攀的浮夸印象。同时,他的笔力雄健,语言传神,他善于写人物对白,既有滔滔不绝的长篇宏论,也有简洁明晰的对话,无不中肯贴切,寓意深远。《熙德》就是高乃依语言艺术的精品和典范,其中不少段落至今仍是法国语言教材中的必读范文。“像《熙德》一样美”,这是当时的法国观众对该剧表示倾倒的一句赞语,日后竟变成了一句口头语,而且一直沿用到今日,足见高乃依的艺术手段高明、精湛。

选自《高乃依戏剧选》,张秋红、马振骋译
上海译文出版社,1990年

现代小说的先声

——塞缪尔·理查逊和书信体小说

刘意青

20世纪下半叶，特别是近30年来，理查逊研讨发生了很大变化。随着激进的文艺批评开始涉猎18世纪文学领地，西方马克思主义、女权主义、解构论等文学批评家对该世纪的小说、诗歌、戏剧做出了新的分析。他们还对洛克、沙夫茨伯里、伯克、休谟等18世纪思想家从美学、社会学及新历史主义的角度重新进行探讨。在这个再认识的热潮里，理查逊及他的书信体小说，由于所选择的极端特殊的个人的、而且是女性的题材，以及所用的不加修饰的朴素语言和深入刻画内心世界的手法而成为新评论热潮的关注焦点之一。由此带来了本世纪中期理查逊复兴这一有趣的文学评论现象。

理查逊复兴始于1936年。在这一年里，爱伦·G·马奇洛普和威廉·塞伊尔出版了有关理查逊著作及生平的重要专著，特别是马奇洛普的《塞缪尔·理查逊：出版商和小说家》[①]是第一部严肃地把理查逊作为一个文学家放置在他所处的社会历史背景中进行讨论的著作。在这之前，整个19世纪及20世纪初期，理查逊在文坛上的地位是十分可怜的。萨克雷在他写的《英国幽默作家》中尖刻地说菲尔丁完全应该嘲弄"那微不足道、操着伦敦地方口音的书商"，应该在公众中耻笑他为"心疼妓女，又无骨气的人"，因为"在他笔下无止境地倾泻出了一卷又一卷伤感的废话"。[②] 如果说萨克雷的批评暴露了他及他那个时代对理查逊出身低微、缺乏良好教育及所选的妇女题材的偏见，那么柯尔律治则对这位18世纪小说先驱的人品进行了破坏性的抨击。他说："理查

① 爱伦·D·马奇洛普：《塞缪尔·理查逊：出版商和小说家》，罗利：北卡罗来纳大学出版社，1936年。

② 《威廉·麦克庇斯·萨克雷文集》，第11卷，伦敦：史密斯和埃尔德出版公司，1991年，第301—302页。

逊的头脑是如此的卑劣,污泥外溢,人又是如此虚伪,喜好被吹捧,是个妒忌又好色的假道学家。"[①]在这样全面否定的声浪中,理查逊几乎从英国文学史上销声匿迹。到 20 世纪初,乔治·塞恩斯伯里编写的《英国小说》一书中,理查逊只占了一小段介绍,而且这段介绍的结论是:"理查逊最了不起的作品就是他的接班人、伟大的漫画家菲尔丁。"[②]

当初人们反对理查逊的种种方面却恰恰是当代理查逊复兴中深深引起人们兴趣的研讨课题。以大家熟知的伊恩·瓦特的《小说的兴起》为例,在该书的第一章里瓦特分析了小说的"形式现实主义",在分析中他反复提及理查逊的贡献。根据他的理论,理查逊的小说突出地显示出早期英国小说的现实主义特点:摆脱了过去史诗、悲剧、颂诗等文学传统形式的束缚,摒弃了从传说、历史、神话及前人文学中汲取情节的做法;反对 18 世纪之前占统治地位的古典文艺思想,如亚里士多德对文学内容的普遍性及共同性的强调。[③] 事实上,理查逊在现实主义方面比他同期的其他小说家们都更为彻底。他不仅选择了某些个人在特定环境下的特殊遭遇为小说题材,不写帝王将相和贵族而写普通人,写中下层,写女人,并且,他开始了小说以人物而不是以情节为中心的结构,即卢卡契所说的,小说的外在结构往往是传记,内在结构则是主人翁认识自我和实现自我的一个途程。[④] 这一自我认识的途程又是通过人物与时、空的关系来实现的。由于理查逊写的是书信小说,他的作品里的时、空与人物命运的互依关系就比其他小说更为密切。在他的小说里,时间无处不在,人物的心理活动和情节发展不是以年为计,而是详尽到每天、每小时,甚至每分钟都有记述。而被禁锢的女主角的空间往往狭小到只有一间咫尺小屋。在这种狭窄的空间里,按小时描述人物的结果就只能是在内心描写上去寻求空间,由写外部转为主要刻画人物内心活动,思想和感情的矛盾和斗争。书信体又恰好提供给读者一个持

---

① 伊丽莎白·B·布罗菲:《塞缪尔·理查逊》,波士顿:1987 年,Twayne 丛书,第 121—122 页。

② 乔治·塞恩斯伯里编《英国小说》,伦敦:J·M·登特出版社,1927 年,第 98 页。

③ 伊恩·瓦特:《小说的兴起》,加州伯克莱:加利福尼亚大学出版社,1957 年,第 1 章,第 9—34 页。

④ C·卢卡契:《小说的理论》,安娜·波斯托克译,坎布里奇:麻省理工学院出版社,1971 年再版本,第 70—83 页。

续不断的实身介入感，因此造成了理查逊小说中人物难得的完整性和强烈的戏剧和心理效果。这在早期小说的叙述技巧上可以说是首屈一指的。

尽管20世纪中期以来，文艺批评家们对理查逊在小说兴起及发展中的重要地位有了越来越明晰的共识，但真正引起人们对他兴趣的还是书信体小说所具有的丰富内涵。人们发现以这一特殊体裁写成的小说为现代各种新批评理论提供了讨论文本和小说技巧的巨大潜在力。从70年代开始被称为本世纪“第二代”的理查逊评论家们针对他在小说中有意识的艺术追求及他的小说在美学及社会历史方面的意义做了全方位的探讨。他们从叙述技巧、戏剧性手法、心理学、象征及意象、社会和历史内涵、宗教态度、马克思主义认识论及女权主义、后结构主义、解构论和接受论等批评方法和角度对理查逊和他的作品做了分析。1953年多罗西·范甘特发表了《英国小说:形式及作用》。在书中她首次十分鲜明地对克拉丽莎被奸事实提出了质疑。她把克拉丽莎这个形象看作是代表了变态性欲，而对强奸她的纨绔贵族拉夫雷斯深表同情，认为他是小说里的替罪羊，替这部小说的虚伪性受过。[①] 1979年耶鲁学者威廉·比梯·沃纳发表了专著《读〈克拉丽莎〉:理解的困惑》。这是一本用解构方法分析《克拉丽莎》的代表作。在书中他置理查逊本人意图及当时社会历史背景于不顾，单纯从书的字里行间去找含义，以至得出了与范甘特同样的结论，认为克拉丽莎于无意识层面上引诱了拉夫雷斯，这实为整个悲剧的症结所在。他进而为拉夫雷斯的强奸行为叫好说:“强奸是对克拉丽莎树立的她自己的虚构形象的最令人信服的回答。拉夫雷斯只能采取把自己的一小部分放入克拉丽莎的办法来打破这个虚构。因此，强奸，就像拉夫雷斯的其他取代行为一样，将寻求引入细微差别来达到全盘的变化。”[②]根据他的理论，拉夫雷斯并非十恶不赦，而对克拉丽莎那一本正经而又单调的完美自我进行解构的最好办法就是强奸她。这种对理查逊的极端曲解引起了西方马克思主义批

---

① 多罗西·范甘特:《英国小说:形式及作用》,纽约:林哈特出版公司,1953年,第45—64页。

② 威廉·比梯·沃纳:《读〈克拉丽莎〉:理解的困惑》,纽黑文:耶鲁大学出版社,1979年,第42—49页。

评家和女权主义评论家们的愤怒。特里·伊格尔顿于是发表了他的论战著作:《克拉丽莎之奸:塞缪尔·理查逊所涉及的写作,性欲及阶级斗争》。[①] 伊格尔顿这个标题既指出了他这本书的内容是讨论克拉丽莎被强奸的问题,又一语双关地谴责了沃纳等人对《克拉丽莎》的解读是这部小说的奸污。在他之后,又有许多女主权主义批评家,如特里·卡斯尔,撰文反对对《克拉丽莎》的曲解,用语之激烈是一般西方文论中不多见的。

这场讨论是很重要的,它不仅牵涉对理查逊小说和他本人的看法,使这一研讨深化,而且也是文学批评领域中方法、理论及立足点应该遵循什么准则的争论。虽然没有、也不可能有统一的结论,这场争论却使不少文学批评家认识到,完全脱离历史环境和社会因素来讨论作品是很荒谬的。这一共识与当前西方马克思主义、女权主义和新历史主义逐渐在取代后结构主义、解构论及弗洛伊德文学批评的大潮流也是联系在一起的。

理查逊之所以会引起这样激烈的争论,主要有两个原因。首先,他的小说是在男权家长制社会中最早的,并较有成效的对妇女地位及命运的描述。理查逊本人既反对男人专权,同情受迫害的妇女,但自己又身为男性家长,得益于那样一个社会。这样的身份使他在小说中不可避免地暴露了一些矛盾的立场和态度。因此,理查逊究竟是否可称之为英国早期的女权主义作家的问题就成为当代女权主义文评的热门话题之一。另外,他的书信体裁给了小说中执笔写信的人物相当程度的自主性,当他们代表自身来说与他们性格、身份和思想发展相适应的话时,他们就时常偏离了小说作者理查逊的初衷,而造成了他的小说和人物的极度复杂及读者接受上的一定程度的混乱。上面提及的用不同读法得出的截然相反的理解主要就来自书信体中人物的这种自主性。

用书信体写故事不是理查逊的发明。罗伯特·戴在他的著作《用书信讲述:理查逊之前的书信体小说》中已很详尽地阐述了理查逊之前

---

① 特里·伊格尔顿:《克拉丽莎之奸:塞缪尔·理查逊所涉及的写作,性欲及阶级斗争》,明尼苏达大学出版社,1983 年,特别参见第 63—70 页。

书信小说在欧洲和英国的发展状况。[①] 17、18 世纪的英国写信成为时髦的风气。它不仅是通讯和社交的一个重要手段,而且信写得好坏成为一个人身份和文化修养的表现。所以当时出了不少教人如何写各种信件的手册。理查逊的头一部小说《帕米拉》是个很偶然的成功,因为他起初只是打算写一本教年轻姑娘如何写信的手册。对当时的文人来讲,写信更是一门艺术,他们都追求书信上各自的风格和技巧,并从与友人的通信中获得快乐和心灵上的满足。约翰逊研究学者布鲁斯·雷德福写了一本书,叫做《笔的交谈:18 世纪日常书信中的亲密表示》,他把当时六位著名的文人和政治思想家的私人信件拿来进行了对比分析,从中显示出他们高超的书信技巧,以及通过这一行为对他们的创作、政治生涯和感情生活的重大作用。[②]

除了通信成为普遍的社会行为之外,大量的书信体故事当时也已经出现在市场上。人们已经意识到书信形式对披露个人内心情感和增加情节的戏剧效果所具有的特殊功能。加之它给人以真人真事的感觉,这又满足了 18 世纪读者追求时事的心态。所以书信故事及小说就流行起来,其中不少是女作家写的。比如伊莱扎·海伍德夫人就是个多产的作家,虽然被蒲柏在《群愚史诗》中嘲笑过,她在通俗文学发展上还是有一席地位的。但此时的书信故事很不成熟,内容上多半是写爱情与阴谋,政治上的诡计和暗算,大人物和显赫家族的丑闻,以及旅行见闻;而在形式上作家往往要利用第三人称叙述者为拐棍,帮助他把那些松散的信件串成故事。这些小说中的书信无法连续叙事,只是大量用来表达情感、欲望,往往不是爱或恨的宣言,就是私下的计议策划,根本谈不上通过书信进行较深刻的人物刻画。

理查逊是头一位能够把自己从小说中抽身出来,让小说人物写自己故事的作家,他也是第一个把书信体故事从那杂乱的通俗文学中拔高出来,使其成为揭示人物深层心态的严肃文类。[③] 他的《克拉丽莎》

---

① 罗伯特·A·戴:《用书信讲述:理查逊之前的书信体小说》,密执安大学出版社,1960 年。

② 布鲁斯·雷德福:《笔的交谈:18 世纪日常通信中的亲密表示》,芝加哥大学出版社,1986 年。

③ 玛格丽特·A·杜蒂:《自然的情感:论塞缪尔·理查逊的小说》,克拉林顿出版社,1974 年,第 6 章"克拉丽莎及早期的爱情和调情故事",特别参见第 149 页。

在当时就得到卢梭、歌德等欧洲文豪的推崇。而且随着近现代文学批评理论的深入和多元化,理查逊小说的丰富内涵也随之展示出来,对这位小说先驱的认识也在深化之中。

理查逊是位中产阶级的实业家,他富有开创和实验的精神,这在他的文学生涯中也有充分的体现。他从60岁开始写小说,前后共写了三部,虽说都是书信体裁,又都是写的妇女问题,但在处理书信体的手段和技巧上,理查逊却没有满足于起步,而是做了不休止的尝试。他的三部小说代表了他在书信体使用技巧上的三个阶段。

《帕米拉》是理查逊的处女作。这部小说一出版就成了畅销书,因为它故事动人,情节细腻紧张,极富于戏剧性。它既有许多言情的情节,又有严肃的道德主题,很合18世纪中产阶级读者、特别是当时日益多起来的女读者的口味。这本小说从头至尾基本是帕米拉一个人写给父母的书信,向他们报告她每天、甚至每时每刻在少东家手里的险情。她的信极生动地勾画出一个仆女孤身生活在大户人家的艰难处境,但也流露出她对勾引她的少爷的下意识的勾引。因此,菲尔丁忍不住写了他那有名的嘲弄该书的戏仿作品《莎米拉》,来讥讽帕米拉的"虚伪"人格。他用来开玩笑的一个主要方面就是《帕米拉》书信的不自然、不真实。因为没有人能这么不停地写信。特别身为女佣人,帕米拉更不可能有如此多的时间钻到小密室里去写长信。菲尔丁因此在《莎米拉》里让莎米拉不停地写信报告父母她如何勾引少东家B先生,直到这恶少爬上床与她做爱之时,她还手持笔纸不住地写信。由于这个嘲弄作品的问世,理查逊同菲尔丁结下了怨恨。

尽管《帕米拉》有许多不成熟之处,理查逊在这部小说中完成了两件大事。首先,他创造了"写至即刻"(write – to – the – moment technique)这一书信小说技巧,从而为后来小说的叙事技巧开拓了制造戏剧性悬念及描绘语言画面的路子。[①] "写至即刻"这种手法是通过巧妙地分割每封信的内容,使小说中的场面有如戏剧里的场次,生动、详尽地展现在读者眼前。而每封信终止在事件的当中或紧要关头,又造成

① "写至即刻"是理查逊本人在写给朋友的信中为自己在《帕米拉》中的技巧起的名字。但一直到1951年马奇洛普写了题为《理查逊小说中的书信技巧》这篇论文时,这个技巧才头一次得到了评论界的注意。见赖斯学院院刊,第38卷(1951),第36—54页。

了紧张的悬念。有些场面的描绘就类似现今的影视慢镜头，似乎理查逊这个导演有意地把每分钟拉长，造成了弓在弦上即发而又不发的持续紧张效果。这样不仅给读者一个身临其境、与事态发展同步的感觉，而且通过绷紧的时间，取得了每一时刻的最大限度张力，从而给读者带来心理上、感官上的极大满足。第二件事，也是更重要的一个成就，那就是他开创了用书信揭示人物复杂的内心世界的手法。这方面的成功给《帕米拉》带来了麻烦，因为它揭示了在理查逊想树立的这位道德楷模那一本正经的面孔后面，是一个有血有肉、被七情六欲驾驭的年轻姑娘。这里，理查逊的道德准则与他对人物真实性的执着追求发生了碰撞。在帕米拉的信中有她的心声。我们不仅看到了一个出身低微、受贵族及男权欺侮的仆女的斗争，也窥探到她下意识层面上用自己的美貌和品德争取主子喜悦、以摆脱贫困和卑贱的愿望。这种复杂的人物多面性就使得帕米拉的形象不同于菲尔丁的索菲亚和笛福的茉尔·福兰德斯，而更靠近了福斯特所说的“浑圆人物”。

《克拉丽莎》是理查逊的力作。现代文学评论给予了它应有的地位，将它列为英国文学中的一部伟大悲剧小说。在这部小说中，除了继续发挥“写至即刻”的技巧之外，理查逊试验了多元叙述的手法。它对克拉丽莎被劫持、奸污以至自杀的叙述处理与后来维多利亚诗人布朗宁的长诗《指环和书》遥相呼应，即对一件犯罪事实不仅从受害者单方了解真相，而且也同时提供了罪犯和法官等人的叙述。其结果就不是一桩简单的侦缉案过程，而成为错综复杂的犯罪现象、社会根源及犯罪心理学的探讨。在《克拉丽莎》中，理查逊采用了两条平行的通讯线。一条主要是在克拉丽莎和好友安娜·豪之间进行的，另一条是她的迫害者拉夫雷斯与他过去的酒肉朋友贝尔福德的书信来往。这两条线基本上没有横向交错。这种平行线叙述提供了背靠背的情况陈述，不仅男、女两线的文体风格截然不同，而且双方如同在三岔口的黑暗中摸索对方心态。这样造成的戏剧性紧张使读者有涉入他人秘密的兴奋感。而且读者是通过两个不同的窥视孔来看同一事态的进展，其效果是双倍地、甚至四倍地增加了人物表现的层次与方面，从而极大地弱化了情节的纵向发展，加强了人物心理层次的刻画。

不仅如此，写信人选择不写的内容也增加了小说的复杂性及深度。最引人深思的是克拉丽莎与拉夫雷斯双方对强奸事件的沉默，这一事

件是全书的高潮和人物命运的转折点。小说从一开始就一步步向这不可避免的悲剧事件推进,在矛盾越演越烈的八百多页详尽叙述之后,读者并没有如预期的在强奸事件发生时进入小说的顶点,相反,对这致命事件的全部交代就是拉夫雷斯写给贝尔福德的一句话:"这事完结了,克拉丽莎还活着。"[①]这种沉默,或把强奸从叙述中抹掉的做法,在全书的紧要部位留下一个断层似的空白。由这个空白引出了批评家们无数试图填写空白的评论和推测。甚至有人从弗洛伊德理论推演出这个强奸也许根本没有发生,或对是否是拉夫雷斯本人奸污了克拉丽莎提出质疑。虽然他们的种种猜测近于荒唐,但由此可见书信体和双轨叙述所造成的释读游戏的多种可能性。理查逊本人绝对没有估计到他的手法会带来如此复杂的读者接受现象。但是有一点是毫无疑问的,是他对人的深刻理解,特别是他对女性、女性心理的谙察,使他摒弃了外向的、简单地追求情节的叙述手法,而致力于寻求多元化、多层面地表现人物。这种在当时少有的创作尝试是理查逊有意识的追求,而《克拉丽莎》在这一意义上可以说是近现代小说的先声,是意识流和心理小说的早期表现。

《葛兰底森爵士传》是理查逊的第三部,也是最后一部小说。它一直为人们所忽略,主要是因为男主人公形象单薄、不够真实,又只有一个层面。所以,在理查逊复兴之后,这部小说仍被打入冷宫。有的批评家,如莫里斯·戈尔登,下了结论说这是一本老人的乏力之作。据说到目前为止,能把这一千多页的大部头读完的还没超过一百人,然而在仔细阅读了《葛兰底森爵士传》之后,我得出了不同的结论。它绝不是理查逊创作灵感枯竭之作。相反,它是作者对书信小说的又一次大胆尝试。在这部小说中理查逊一反前面两部小说,没有用书信讲私情和抗拒勾引,而是打破了书信小说的传统用法,试图创造一部书信体的人情小说[②],来反映礼仪和道德在社会生活中如何约束个人的感情和欲望。因此,它的书信就走向了公开化,在大多数场合下也就失去了"写至即

---

① 《克拉丽莎》,企鹅丛书,1988年版第883页第257封信。虽然在事发时这个暴行的描述是个空白,但是在几十页之后,理查逊通过克拉丽莎给安娜的信对这强奸事件截止到她失去知觉之前的经过做了补充交待。然而,小说结构上在高潮处的断层已经形成。

② 这里"人情小说"(也可翻成"风俗人情小说")是指英国文学中的"novel of social manners"。这个中文译法是从鲁迅先生的《中国小说史略》中得到的启发。

刻”的条件，从而没有了信件造成悬念和强烈戏剧效果的可能。

理查逊写小说的首要目的是教育读者。《帕米拉》和《克拉丽莎》之后，他意识到劫持和勾引年轻姑娘这一题材的狭窄性。教育女人抵制流氓和纨绔子固然必要，但这到底不是她们人生道路上常遇的问题。比起她们在婚恋中盲目追求初恋偶像和白马王子而造成的失望和痛苦来说，前者就纯系偶然遭遇了。为了指导妇女如何现实地对待十有八九不理想的婚配，他写了《葛兰底森传》，并毫不犹豫地接受了这一题材变化给书信体表现手法带来的挑战。没有了时空给人物命运造成的压力，没有勾引和反勾引的戏剧效果和复杂心理斗争，理查逊就必须更卖力地在书信语言的生动和形象方面，在场面描写和人物刻画上进行雕琢，并研究如何通过公开性质的信件中的日常交流来深入人物的内心世界。按照珍妮特·奥尔特曼对书信体裁的总括理论，《葛兰底森传》的信件不再是情爱信，而是友情信。[①] 在这一意义上，这些信比前两部小说的信件更为真实、自然，也更接近人们实际往来的书信。

失去了“写至即刻”的紧张气氛和对被污辱女性心声的多层次描绘是否就是《葛兰底森传》的失败呢？大量的文本例证说明，批评家们无视理查逊已改变的主题，仍然在人情小说中执拗地去寻求他们喜爱的勾引故事的情节和人物塑造，这是不恰当的。事实上，《葛兰底森传》在人物心理描绘上做了新的尝试，在《帕米拉》和《克拉丽莎》中，人物的刻画是通过她们在有意识与无意识（或下意识）这两个层面上的心理矛盾来表现的。读者释读之乐趣就同弗洛伊德对梦的解析相似，是一种猜谜式的剖析：在女主人公对勾引的有意识抗拒中发现她不自觉的一些心态。而在《葛兰底森传》中，信都可以传阅，无私情可言。写信者，特别是女人，都是尽量符合社会的道德规范和习俗来说话。所以它反映的全是人物在意识这一个层面上进行的理智与感情之间的思想斗争。读者的乐趣就如读奥斯丁的小说所获得的快感一样，它不来自破译情感之谜，而是一种对人际交往微妙关系的窥视，是通过书信这一窗口来观察社会道德规范如何对个人欲望和情感造成压抑，而个人又如何在道德约束的范围内顽强地自我表现，为实现自我而斗争。在这方

---

① 珍妮特·G·奥尔特曼：《书信体裁：对一个形式的探求》，俄亥俄州立大学出版社，1982 年，第 69—70 页。

面《葛兰底森传》是成功的。它的人物,特别是夏洛特和哈里特,并不是平面人物,而是栩栩如生,多层面的。因此奥斯丁从少年时期就对这部小说爱不释手,反复阅读,并能背诵其中的章节。她还辅助小侄女把其中葛兰底森爵士嫁妹一节改为剧本,在家中上演。《葛兰底森爵士传》是人情小说的起始,它为这个文类后来在奥斯丁笔下走向成熟打下了基础。乔治·艾略特在别人推荐她读完了这一千多页之后,写信由衷地感谢推荐人说:"谢谢你让我读《葛兰底森传》,我没有意识到理查逊这么了不起。这书中的道德太完美了。"①

理查逊的再认识对当代文学及文学评论具有很大的现实意义。书信体小说在当代可以说已基本消亡,但我们并不因此就可以否定它在文学史上的地位和作用。正如英雄史诗等文学形式不再流行一样,我们不能以现代人不采用这一形式而否认荷马的伟大。书信体的消失首先是因为用书信穿梭进行叙事很难跳越时空的限制。每封信单为一个小整体又都有各自的头尾及必然需要的情节之外的寒暄等铺叙,因此这种叙述往往情节缓慢、篇幅冗长。但更主要的是,因为在通讯高度发达的今天,书信已失去了存在的基础。人们不再愿意花时间去耐心读长信,或去认真钻研写信技巧。所以也就逐渐失去了对书信技巧的欣赏能力,用书信体来写小说就成为费力而不讨好的差事。没有了读者市场,这种文类自然就要消亡。

书信体虽不流行了,但对它的研讨却是十分必要的。特别是由于它为内心活动描写和铺叙提供了方便的途径,现代作家从中学会了意识流的许多表现手法。有些当代小说家仍然时而在小说中求助于书信作为叙述中增添层次的手段。一个典型的例子就是索尔·贝娄的小说《赫佐格》。书中贝娄用了第三人称的叙事手法,但在这叙述中却穿插了无数摩西·赫佐格的信件。这些信件是摩西的散乱回忆。在汽车上,在卧室中,他到处随手抓一片纸就写下一些不连贯的思绪,这就是他写给他死去的亲友的信。因此这些破碎的信件既是他神经失常的表现,又是对他自己受折磨心灵的一种治疗。在书中,他的信件全部以斜体印出。这种印刷形式上的特殊安排从直观上又加强了读者对赫佐格分裂的人格的感受。通过书信形式的介入,贝娄就把过去和现在、清醒

---

① 戈登·S·黑特编选《乔治·艾略特书信选》,耶鲁大学出版社,1985年,第44页。

和疯狂、外界和内心巧妙地编织在一起，达到了一个在心理层面、时、空等各方面都很复杂的效果，形成了很有研究价值的一部意识流作品。有趣的是，《赫佐格》里这种十分成熟地用书信穿插来写思想和内心世界的做法貌似理查逊之前海伍德夫人等对书信故事的幼稚的尝试。它似乎又回到了早期用书信辅助第三人称叙事的做法。但是这种否定之否定是在理查逊的经验上再上一层楼，是更有意识地扬书信之长，避它冗长、琐细之短。正是理查逊对书信体小说的开拓与发掘向今天的意识流作家揭示了小说叙述技巧在人物刻画上的巨大潜力，并给他们提供了直接或间接借鉴书信技巧的各种可能。难怪现当代评论把他称为詹姆斯、乔伊斯和伍尔夫这些英国心理小说家的先驱。

理查逊的复兴高潮虽然已过去，但它提出的各方面的研讨仍在深化。过去我们的教学多少受19世纪文学评论的左右，加之理查逊作品篇幅可畏，所以我们几乎一直是把他搁置起来。随着对理查逊和书信小说的再认识，我们也应逐步加强对他的介绍，使我们的学生和广大文学爱好者对理查逊的作品、他的地位以及他对英国小说发展的贡献获得更全面的了解，让他同笛福、菲尔丁等18世纪英国小说巨匠们一起得到中国读者的喜爱。

选自《外国文学评论》，1992年第4期

菲尔丁叙事艺术理论初探

韩加明

亨利·菲尔丁是中国读者比较熟悉的英国小说家，他的小说理论在我国也早有译介。20世纪30年代，茅盾先生就曾发表《散文的喜剧史诗》，译介了菲尔丁有关小说理论的一些论述。1954年前后，在纪念菲尔丁逝世二百周年之际，我国不仅翻译出版了《大伟人江奈生·魏尔德传》和《约瑟夫·安德鲁斯的经历》两部小说，而且发表了杨周翰先生以《关于现实主义创作的理论》为题翻译的《约瑟夫·安德鲁斯的经历》序言和《汤姆·琼斯》的五篇序章，以及一批批评论文。十年动乱结束以后，随着外国文学介绍和研究的蓬勃发展，菲尔丁的代表作《汤姆·琼斯》先后以两个译本问世，萧乾先生还出版了专著《菲尔丁——英国现实主义小说奠基人》，相关学术期刊上也不时有研究论文刊出。[①]可以说我国对菲尔丁的研究已经取得了引人注目的成绩。

从已经发表的研究成果来看，我们对菲尔丁小说理论的研究集中在阐释其现实主义创作理论及其特征。这当然是无可非议的，因为菲尔丁的"小说理论总的说来是现实主义的"[②]；而且我国的外国文学研究，尤其是外国小说研究也历来以现实主义为重点。关于菲尔丁小说理论的研究主要有四篇论文。最早是杨绛先生1957年发表的《菲尔丁在小说方面的理论和实践》，1979年收入《春泥集》时题目改为《菲尔丁的小说理论》，主要阐述菲尔丁的"滑稽史诗"理论与亚里士多德和贺拉斯古典文学理论的继承关系。她指出："我们细看菲尔丁的理论，可分别为二类。（一）引用《诗学》的理论，这是他理论的主体，在他引用的去取之间，可以看出他自己那套创作理论的趋向和重点。（二）引申和

---

① 参见萧乾：《菲尔丁——英国现实主义小说奠基人》，上海译文出版社，1982年，第113—114页。

② 杨周翰：《菲尔丁论小说和小说家》，载《国外文学》1981年第2期，第23页。

补充……这里可以看出他本人的新见。”1981年，《国外文学》第2期发表了张谷若先生译的《汤姆·琼斯》各卷首章，杨周翰先生撰写了《菲尔丁论小说和小说家》予以介绍。该文评价了菲尔丁在18世纪小说家中的地位和他关于小说创作的基本观点，并指出“在所有这些‘首章’中，最系统最重要的要数第九卷第一章”，因为在这一章菲尔丁提出了成为小说家的四大要素：天才、学识、经验和好心肠。杨周翰先生指出这些虽然是“老生常谈”，但结合18世纪的思想背景来看，却很有时代气息，应该引起我们的重视。[①] 许桂亭1984年发表的论文《菲尔丁的小说创作与理论》则以19世纪批判现实主义为参照，分析评价了菲尔丁的创作理论及其局限。他指出：“菲尔丁的这些理论虽然很不严密，论述也不很确切，但可以说是现实主义艺术典型化原则的一种萌芽，是它的一种朴素的表达方式。”[②]

萧乾先生在为他和李从弼合译的《汤姆·琼斯》所撰的《前言》中写道：“在这些序章中，他谈得最多的，还是小说艺术这个问题。他不厌其烦地强调作品的真实性，而为了做到真实，作者必须了解社会，了解人。”[③]而他的专著《菲尔丁——英国现实主义小说奠基人》的题目，就鲜明地指出菲尔丁对英国小说发展的基本贡献在于其现实主义创作理论和实践。武月明的论文《试论菲尔丁的现实主义小说创作理论》指出，“菲尔丁小说的理论与实践的核心，则首推严格模仿自然理论”，并得出这样的结论：“综上所述，我们可以断言，无论是小说的主题还是小说的形式，菲尔丁的作品都是现实主义的。”[④]

上述论文和专著对于我们正确认识评价菲尔丁的小说理论及其历史地位无疑具有重要作用，但令人略感遗憾的是菲尔丁关于叙事艺术的许多重要观点尚未引起论者的充分重视。而从18世纪英国小说发展的实际情况来看，对于现实主义的强调是大多数小说家的共同特点，真正把菲尔丁与同时代的其他小说家区别开来的主要特征恰恰是他的

---

① 杨周翰：《菲尔丁论小说和小说家》，载《国外文学》1981年第2期，第24页。

② 许桂亭：《菲尔丁的小说创作与理论》，载《天津师大学报》1984年第2期，第68页。

③ 见萧乾为《弃儿汤姆·琼斯的历史》译本撰写的《前言》，北京：人民文学出版社，1984年，第10—11页。

④ 武月明：《试论菲尔丁的现实主义小说创作理论》，载《南京师大学报》1996年第4期，第89,90页。

叙事艺术。著名批评家伊恩·瓦特在《小说的兴起》中论证说形式现实主义的真正代表是笛福和理查逊,尤其是后者,而菲尔丁则由于其叙事特点与形式现实主义大相径庭而对后世小说影响较小:"菲尔丁的艺术太不拘一格,难以构成小说传统中的一种永恒的组成部分——《汤姆·琼斯》只是部分的小说,其中还有许多别的东西——流浪汉故事,喜剧和时论散文等。"[①]瓦特的观点当然值得商榷,但这至少说明菲尔丁的小说艺术与传统的现实主义并非完全合拍。

因此,在吸收前辈学者对菲尔丁创作理论研究成果的基础上,本文试图以当代叙事学理论为参照,分析探讨菲尔丁的叙事艺术理论。《汤姆·琼斯》的十八篇序章,《约瑟夫·安德鲁斯的经历》的序言和两篇序章,菲尔丁为胞妹萨拉的小说《大卫·辛朴尔》所写的序言,为夏洛特·雷诺克斯的小说《女吉诃德》所写的书评,以及他在自己主办的《考文特花园报》为他的最后一部小说《阿米丽亚》所作的论辩都涉及他的叙事理论,要想全面评介绝不是一篇短文所能完成的。本文仅以《汤姆·琼斯》的十八篇序章为依据,从以下四个方面加以初步探讨。一、叙事由简到繁、由质朴到铺张的变化以及省略的作用;二、艺术点缀的作用;三、整体艺术;四、叙事者的形象和作用。

《汤姆·琼斯》第一卷的序章题为《卷首引言,或宴上菜单》。菲尔丁以饭馆老板自比,开列一份菜单,先说明本书的主题是"人性",并强调人性是复杂丰富的。然后笔锋一转,引著名诗人蒲柏的诗句,阐明本书的全部要点在于表现作者的艺术手段。蒲柏在《论批评》中对真正的巧智(wit)或艺术下了这样的定义:"真才气是把自然巧打扮,思想虽常有,说法更圆满。"[②]菲尔丁引用这两行诗句意在表明他的重心在于艺术表达,而不是如笛福和理查逊所言,照自然原样叙述故事。菲尔丁指出:"怡情悦性之优劣,少有赖于选题之当与不当,而多有赖于奏技之巧与不巧。"[③] 在本书中,像名厨先上普通菜,再上美味佳肴一样,"我们刚一开始,要把穷乡僻壤中所看到的平淡朴素一类人性献出,以飨胃口

① 伊恩·瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,北京:生活·读书·新知三联书店,1992年,第331页。译文略有改动。

② 译文选自王佐良:《英国诗史》,南京:译林出版社,1997年,第192页。

③ 菲尔丁:《弃儿汤姆·琼斯史》,张谷若译,上海译文出版社,1993年,第8页。

最强的读者，随后才把流行于皇宫王廷和通都大邑的那种法兰西和意大利浓烈作料——那也就是，矫性饰情和酒肉声色——全加进去，再快刀精切，文火慢煨。用这种方法，我们相信，就能使读者阅览起来，不忍释卷……”[①]读者从第二章开始进入小说正文，先读到在索默塞特郡乡间发生的故事，然后跟着小说的男女主人公在从乡间到伦敦的路上奔波，最后才是伦敦城里发生的故事。从乡间到都市，故事从简朴到复杂，人物从自然到矫饰，这种场景、故事和人物的变化，正是《汤姆·琼斯》引人入胜之处。以男主人公与三个女人的性关系为例，我们可以清楚地看到叙事艺术上的变化。汤姆与媚丽的关系是从最自然的青春男女的互相吸引开始的，绝少矫揉造作、虚情假意的成分。汤姆在去伦敦途中与洼特太太的关系始于汤姆解救面临危险的落难女子，洼特太太既感激汤姆相救之恩，又被他的翩翩风度所吸引，于是有意裸露上身，并在饭桌上频抛媚眼，终于引汤姆上钩，导致一夜温情。而汤姆与白乐丝屯夫人的关系则纯粹是后者设了圈套让汤姆钻，在她的生活和道德观念中没有一点自然真诚可言。《汤姆·琼斯》三部分的对称结构被范·甘特比喻为“帕拉第奥式”宫殿建筑[②]；罗伯特·艾尔特也十分强调这种对称艺术，并进一步指出：“最重要的是要看到，就菲尔丁对小说的发展所起作用而言，他是用真正建筑结构眼光来看待小说的第一人。”[③] 这种整齐对称、结构复杂、小中见大、环环相扣的叙事结构与纷繁无序的实际生活形成鲜明对比，也恰恰体现了菲尔丁独具匠心的艺术追求。

菲尔丁指出，他的写作遵循有话则长、无话则短的原则，有时可能省略数月甚至数年。热奈特在《叙事话语》的《时距》一章中详细分析了省略的作用，并引菲尔丁为证：“他略带夸张地自命为调节叙事节奏、删除无关时间的创始人，略过了汤姆·琼斯早年生活的十二年，宣称‘此间没有发生任何值得一写的事迹’。我们都知道斯丹达尔对这种轻

---

① 《弃儿汤姆·琼斯史》，第8—9页。

② 多萝西·范·甘特：《英国小说：形式与作用》，纽约：哈珀与罗出版公司，1953年，第80页。这里提到的“帕拉第奥式”(palladian)，指16世纪意大利建筑家帕拉第奥的建筑风格。

③ 罗伯特·艾尔特：《菲尔丁与小说的本质》，剑桥—哈佛大学出版社，1968年，第97页。

慢举止是何等推崇并着力模仿。”[①]省略是菲尔丁小说艺术的一个重要方面。第一人称叙事或书信体叙事为了保持叙事的逼真效果,往往有文必录,不能随意省略,而第三人称小说中的叙述者则可以根据叙事结构需要而对故事进行剪裁安排。《汤姆·琼斯》中的省略除了如第二卷与第三卷之间省略了十二年这种情况之外,还有若干特殊情况。一是出于道德观念的省略,如对汤姆与白乐丝屯夫人的苟且关系,叙述者就一笔带过,因为当时的文坛常规不允许渲染这种关系,而现代小说和电影却往往大肆渲染,这是菲尔丁原著《汤姆·琼斯》与现代电影《汤姆·琼斯》的一个重要区别。二是对有些场面或人物避而不描写,让读者用自己的想象来补充。如关于白蕊姑、派崔济太太和斯威克姆的形象作者就没有描画,只是说他们分别像当代著名风俗画家霍各斯画中的某个人物。[②]三是按照菲尔丁信奉的新古典主义艺术传统,有意避免描写人物的内心活动。例如第四卷第三章,关于卜利福表面没有对苏菲娅喜欢汤姆表示不快的原因,叙述者就没有深究。他是这样讲的:“但是,既然他在外表上没有表示出这类嫌恶之意,那我们如果非要到这个小伙子内心的最深处不可,我们会帮了倒忙,也说不定;这就好像有些不惮物议的人,专好侦查他们的朋友最隐秘的私事,并且往往搜索到人家的幽房密室和碗橱盘架,结果只会把朋友的卑鄙猥贱和贫穷匮乏,暴露于世上。”[③]四是有时不描写胜过描写。如第五卷第十章写汤姆因为养父奥维资病愈而欣喜若狂,喝醉了酒,在树林中像个疯子似的宣泄他对苏菲娅的一片痴情。就在这时候,他的旧情人娟丽突然出现了:“跟着他们两个来了一场谈判,这番谈判,既然我认为没有叙说的必要,所以我就略而不谈。我只这样一说就够了:他们谈了整整一刻钟的工夫,谈完了,他们就往树林子最丛杂的地方走去。”[④]这种省略,没有直接描写反倒更富声色。

菲尔丁在《汤姆·琼斯》第四卷的序章内讨论了艺术点缀的作用。他写道,“我们在全书里,只要遇到机会,就点缀上一些譬喻比拟的词句、绘影绘声的描写,和一切诗情歌意的藻饰。这类藻饰……一旦遇到

① G·热奈特:《叙事话语》,伊萨克:康奈尔大学出版社,1980年,第107页。
② 《弃儿汤姆·琼斯史》,第59,86和167页。
③④ 同上书,第202页。

睡魔要暗袭读者的时候,就用它们使读者的脑筋清醒一下;因为一部长篇巨制的读者,也和一部长篇巨制的作者一样,都是非常容易受到睡魔的明侵暗袭的。假使没有这类点缀穿插,那么,一部平铺直叙的故事书,即便顶娓娓动听,读起来也绝难使人免于为睡魔所困。"[①]紧接着在第二章里叙述者就使出浑身解数,为女主人公苏菲娅的登场大肆渲染。伊恩·瓦特对此很不以为然,抱怨说苏菲娅"从未完全从这样一种矫饰语言的运用中恢复过来,或者至少是从未从它所引起的讽刺态度中真正摆脱出来"[②]。这当然不无道理。但是,如果考虑到菲尔丁的叙事艺术宗旨不在机械地描摹现实,而是用喜剧艺术表现生活,我们就应全面考察艺术点缀的作用。作用之一恰如作者自己所言,是增加叙事的色彩,调节叙事的节奏。从这一点说来,菲尔丁的手法有些近似于我国古典小说中穿插其间的词赋诗文,可能正是从这个方面考虑,张谷若先生在他的译文中常用古典辞赋文法来翻译这类艺术点缀。作用之二在于展示作者的散文才华。笛福的第一人称小说和理查逊的书信体小说都限制了作者散文形式的选择,《帕美勒》中硬要女仆出身的主人公作诗论道,让人觉得不伦不类。作为第三人称叙述者的菲尔丁则有充分自由施展其散文写作才华,而这也是他的小说区别于其他小说的重要标志。柯默德在为企鹅版《汤姆·琼斯》所写的《跋》中指出,菲尔丁的小说面对的不是徒工仆人等下层读者,而是受过良好教育、有丰富阅历的中上层读者,这在其小说的定价上就可以看出来。[③] 作用之三是在叙述语言与所述故事之间制造一种张力,从而丰富小说内涵。这一方面最突出的例子就是用模仿史诗手法来描写乡间打斗场面。

菲尔丁在第十卷的序章中从两个方面谈到了整体艺术问题。他写道:"首先,我们要举以相告者为:不要不假思索,动辄对这部历史中所写诸事指责非难,认为有乖于事理之常,无关于全体布局;因为你不能当前就了解到,这种事件如何能导致全体布局。"[④]这是一个十分重要的观点。早期小说由于受流浪汉小说影响,对于整体艺术重视不够,往

---

① 《弃儿汤姆·琼斯史》,第 189 页。

② 《小说的兴起》,第 291 页。

③ 见弗兰克·柯默德为《汤姆·琼斯》写的《跋》,纽约:企鹅出版公司,1963 年,第 855 页。

④ 《弃儿汤姆·琼斯史》,第 753 页。

往是用一个人物把互相没有多少关联的许多故事连接起来。《汤姆·琼斯》是一部结构宏大、人物众多的小说,初看起来有些人物和情节似乎与主要故事关系不大,属于可有可无的。但是,菲尔丁告诫批评家和读者不要妄下断语,因为有些看似无关的情节实际上在全书结构中是至关重要的。只有读完全书,细心领会才能理解小说的整体艺术,才会发现几乎任何一个微小的情节事件都对故事发展有不同影响。深受菲尔丁小说艺术影响的19世纪著名英国小说家萨克雷曾经评论道:"不管这本书是道德的还是不道德的,任何人只要把它仅仅当做一件艺术品来考察,他一定会感到这是人类的机巧的才能的惊人的产品。哪怕是最不重要的事件,都随着故事向前发展,都是由在先的事件发展出来的,而且与全部故事联合成一个整体。这种文学上的神力(假若我们能应用这个字眼的话)是任何小说创作中所未见过的。"①

菲尔丁小说的整体艺术不仅体现在全书布局结构和情节安排上,而且也体现在人物性格塑造上关注优劣共存的人物,而不是塑造所谓完美无缺的人物,这一点在小说主人公汤姆的形象塑造方面尤其突出。菲尔丁告诫读者:"不要因为一个角色并非十全十美,就贬之为恶人。假使你一心所爱好的只有这类十全十美的模范人物,那坊间肆上有的是书,可使你称心如意。但是,我们在社会交往中,既然从来没有遇见过这样的人,那我们就认为,还是不要让这样的人在这儿出场为妙。"②他接着指出:"事实是,如果一个人物有足够的善良,能使一个有向善之心的人生景仰之情、爱慕之感,那他即使有一些小小瑕疵……他在我们心里所引起的,也依然是同情,而不会是憎恶。"③汤姆在与女人关系方面不检点,还有醉酒、打斗和所谓偷窃等"罪孽",可以说是一个满是缺点的人物,但是综观全书,汤姆的性格中瑕不掩瑜,他仍然是一个深受广大读者喜爱的小说形象。

菲尔丁小说最有代表性的特色是叙述者的形象和作用。韦恩·布斯在《小说修辞学》中指出:"如果我们把汤姆的故事排除在外,把叙述

---

① 萨克雷:《菲尔丁的作品》,载《古典文艺理论译丛》第2册,北京:人民文学出版社,1961年,第183页。

② 《弃儿汤姆·琼斯史》,第754—755页。

③ 同上书,第755页。

者那些看似无关大局的表现从头到尾读下来,就会发现一种关于叙述者与读者之间不断加深的亲密关系的描述,它有自己的情节,有独立的结局。"[1]90 年代末,约·阿里森·帕克更进一步指出,"正如汤姆的故事意在表明主人公的善良本质,序章则力图证明这个文本作为文学权威继承者的特质,而在这一证明过程中故事本身就是证据。"[2]实际上,小说的叙述者不仅在十八篇序章中登场亮相,侃侃而谈,而且在小说故事过程中叙述者也不时出现,或为读者指点迷津,或与读者共同探讨人物性格。这种叙述者曾深受以詹姆斯为代表的现实主义小说家所诟病,因为他的介入打破了小说的现实幻觉。[3] 但是,如果我们从菲尔丁所生活其中的 18 世纪社会文化的实际来看,这种性格化了的叙述者却自有其特殊意义。首先,叙述者的不断出现建立起一种作者权威。"散文的喜剧史诗"是作者的独创,因而作者自己有权制定规则,发号施令。第二,从首卷序章中的饭馆老板到末卷序章中的依依惜别的旅伴,叙述者与读者的关系逐渐亲密,原因就是两者之间的密切交流。这种交流是智者之间的交流,是互相关照、互相补充的交流。第三,正是叙述者和读者之间的这种亲密交流大大丰富了小说的内涵。因为,较之一般小说中读者与人物的交流,在《汤姆·琼斯》中读者多是通过叙述者的评论来间接与人物交流,有时叙述者还与读者一起探讨关于某人某事的评价,分析某种行为的动机原因。也正是在这个意义上,伊恩·瓦特称菲尔丁的现实主义为"评价的现实主义",以区别于笛福和理查逊为代表的"表现的现实主义",虽然就《小说的兴起》的整体框架来看,瓦特显然认为"表现的现实主义"才是最本质的现实主义传统。[4]

菲尔丁的叙事艺术理论相当复杂,而且作为 18 世纪英国小说兴起时代的小说家,菲尔丁没有、也不可能形成完整统一的小说理论体系,尽管在同时代小说家中他无疑对小说艺术理论建树最多,堪称英国文学史上"第一位小说理论家"[5]。我们只有全面研究他的创作过程,深

---

① 韦恩·布斯:《小说修辞学》第 2 版,芝加哥大学出版社,1983 年,第 216 页。

② 约·阿里森·帕克:《作家的传承:菲尔丁,奥斯丁和小说的建立》,迪卡尔布:北伊利诺依大学出版社,1998 年,第 74 页。

③ 《小说的兴起》,第 329—331 页。

④ 同上书,第 331 页。

⑤ 沃尔特·艾伦:《英国小说》,纽约:杜顿出版公司,1954 年,第 46 页。

入考察他的批评观点,才能分析归纳出他的基本理论。本文只是一个初步的尝试,旨在抛砖引玉,使我们更重视从历史角度对叙事理论的研究,同时也使我们对菲尔丁和其他英国古典小说家的研究深入一步。

选自刘意青、罗芃主编:《欧美文学论丛》,(第一辑)
北京:人民文学出版社,2002年

英美文学中的哥特传统

肖明翰

尽管各民族的文学中都有许多惊险、恐怖的故事,但似乎没有哪一种文学像英美文学那样不仅创作出数量众多、质量优秀的恐怖文学作品,而且还形成了一个持续发展、影响广泛的哥特传统(Gothic tradition)。哥特文学现在已经成为英美文学研究中的一个重要领域。对哥特文学的认真研究开始于20世纪二三十年代,到70年代以后,由于新的学术思潮和文学批评观念的影响,该研究出现了前所未有而且日趋高涨的热潮。据笔者在国际互联网上的搜索,到2000年9月为止,英美等国的学者除发表了大量关于哥特文学的论文外,还至少出版专著达184部,其中1970年以后为126部,仅90年代就达59部,几乎占总数的三分之一。当然,近年来哥特文学研究的状况不仅在于研究成果迅速增加,更重要的是它在深度和广度方面都大为拓展,并且把哥特传统同英美乃至欧洲的历史、社会、文化和文学的总体发展结合起来。

"哥特"(Goth)一词原指居住在北欧、属于条顿民族的哥特部落。从公元3世纪起,条顿人不断涌向南欧,在这场改变欧洲历史的民族大迁徙中,剽悍的哥特人是同罗马人作战的主力。经过长达数百年的冲突与征战,条顿民族终于在5世纪摧毁了强大的西罗马帝国,而哥特人也在意大利、西班牙、法国南部以及北非建立了许多王国。然而同历史上许多征服了先进文明的民族一样,哥特人也被迅速同化,很快失去其民族性,大约在公元7世纪以后,哥特人作为一个民族在历史上消失了。他们所遗留下来的,主要是一部由巫尔费拉斯(Ulfilas,一位哥特人主教,死于383年)所翻译、现在已经残缺不全的哥特文《圣经》。

但哥特人的英勇善战在南欧人特别是意大利人心目中留下的创伤和既怕又恨的复杂心情并没有随之消失。西罗马帝国灭亡一千多年后,意大利人法萨里(Vasari,1511—1574)在历史的封尘中又找出哥特一词来指称一种为文艺复兴思想家们所不喜欢的中世纪建筑风格。这

种建筑风格在12世纪至16世纪期间盛行于欧洲,主要体现于教堂和城堡,法国的巴黎圣母院和英国的伦敦圣保罗大教堂堪称代表性建筑。高耸的尖顶,厚重的石壁,狭窄的窗户,染色的玻璃,幽暗的内部,阴森的地道甚至还有地下藏尸所等等,在那些崇尚古希腊罗马文明的文艺复兴思想家眼里,这种建筑代表着落后、野蛮和黑暗,正好是那取代了古罗马辉煌文明的所谓"黑暗时代"(the Dark Ages)的绝妙象征。用那个毁灭了古罗马的"野蛮"、"凶狠"、"嗜杀成性"的部落的名字来指称这种建筑风格真是再适合不过。这样,在文艺复兴思想家们的影响下,哥特一词逐渐被赋予了野蛮、恐怖、落后、神秘、黑暗时代、中世纪等多种含义。

到18世纪中后期,哥特一词又成为一种新的小说体裁的名称。这种小说通常以古堡、废墟或者荒野为背景,故事往往发生在过去,特别是中世纪;故事情节恐怖刺激,充斥着凶杀、暴力、复仇、强奸、乱伦,甚至常有鬼怪精灵或其他超自然现象出现;小说气氛阴森、神秘、恐怖,充满悬念。这种小说之所以被称为哥特小说,因其开山之作、贺拉斯·瓦尔普(Horace Walpole,1717—1797)的《奥特龙多堡》(*The Castle of Otranto*,1764)的副标题为"一个哥特故事"(A Gothic Story)。

瓦尔普出身显贵,其父罗伯特·瓦尔普爵士乃辉格党领袖,于1721年当选首相,连任达21年之久。瓦尔普本人后来也当选国会议员,并受封为伯爵。他从小受到良好教育,曾就读于著名的伊顿学院,专攻古希腊罗马人文典籍,深受古典文化熏陶。尽管他对罗马文明景仰有加,但他对当时在欧洲大陆和英国占统治地位的理性主义和新古典主义的过分强调理性、忽视想象、贬低情感、斥责神秘和超自然现象的极端倾向并不苟同。他对古建筑颇有研究,对哥特风格更是情有独钟。哥特建筑乃中世纪人的宗教信仰、价值观念和美学趣味之物化。在这些古老建筑或者废墟面前,瓦尔普感到一种超验的神秘,一种跨越时空的永恒。他甚至将自己的住所"草莓山庄园"也改造为哥特式建筑。在西方建筑史上,这是一件具有历史意义的事件,成为西方建筑史上"哥特复兴"的开始。

但瓦尔普最突出的成就仍是小说《奥特龙多堡》,这部作品成了哥特小说的奠基之作。故事发生在中世纪,地点是意大利南部一座古城堡。小说主要写曼弗雷德家族的败落。这个家庭的祖先曾篡夺了城

堡,因此有预言称该家族将败落,合法主人将出现。曼弗雷德家庭的历代子孙为此都生活在预言的阴影之中。在小说里,曼弗雷德唯一的儿子在举行婚礼这天被一个巨大的头盔掉下压死。为了保住家族的财产和延续后代,曼弗雷德抛弃不能再生育的妻子,竟然试图娶儿子的未婚妻为妻。为此目的,他不惜采取任何手段,甚至误杀了女儿,最后落得家破人亡。小说的气氛阴森恐怖,情节扣人心弦,并且还有神秘的预言以及盔甲抖动、肖像叹气等超自然现象。《奥特龙多堡》从时间、地点、主题、情节、人物类型到艺术手法都为哥特小说特别是早期的哥特小说确立了基本模式。

《奥特龙多堡》的巨大成功使许多作家竞相效法。到 18 世纪 90 年代,随着安·拉德克利夫(Ann Radcliffe)的《乌多芙堡之谜》(*The Mysteries of Udolpho*,1794)和《意大利人》(*The Italian*,1979)、马修·刘易斯(Matthew Lewis)的《修道士》(*The Monk*,1796)以及其他许多引起轰动的作品相继问世,哥特小说作为一种小说体裁在英国逐渐定型,而且还影响了其他一些国家特别是德国和美国的文学创作。

两百多年来,不仅通俗作家热衷于哥特文学的创作,许多第一流的诗人和作家,如英国的司各特、柯尔律治、拜伦、雪莱、济慈、狄更斯、勃朗特姐妹、康拉德、戈尔丁和美国的布朗、华盛顿·欧文、爱伦·坡、霍桑、马克·吐温、詹姆斯、福克纳、奥康纳、托妮·莫里森等人,或直接创作过脍炙人口的哥特故事,或将其手法大量运用于自己的创作中,取得了很高的艺术成就,并且使哥特小说得以从通俗小说这一文学领域的“边缘地位”进入文学发展的中心和主流,从而在英美文学中逐渐形成了十分突出的哥特传统。

亨利·詹姆斯曾说过,需要大量的社会和文化沃土才能哺育出一支文学之花。哥特小说能产生于英国并在英语文学中繁荣和发展,自有深刻的历史文化根源。虽然哥特小说与哥特人毫无关系,但日耳曼民族(即条顿民族)中流传的极为丰富的民间传说是哥特小说一个重要源头。这些传说不仅为哥特小说提供了素材和创作灵感,而且造就了产生和接受哥特小说的心态。在民族大迁徙中征服了不列颠岛的盎格鲁撒克逊人和哥特人同属条顿部落,他们在北欧严峻的自然条件下,在长达数百年的民族迁徙及无休止的征战中,创作了丰富多彩的传说,其中许多都以他们的英雄同具有超自然力的‘妖怪”(monsters)之间惊险

恐怖的斗争为内容。古英语时期的英雄史诗《贝奥武甫》(*Beowulf*)和一些中世纪浪漫故事就产生于这样的传说。

值得一提的是,或许正因为英国人和德国人同是条顿民族后裔,所以,虽然法国离英国最近,但受英国哥特小说影响最大的却是德国,英国哥特小说特别是拉德克利夫的作品在德国极受欢迎。在18世纪末和19世纪初,德国出现了哥特小说大繁荣的局面,甚至大量牧师也参与哥特故事的写作,成了哥特故事作家中人数最多的一群,约占22%。[①] 这些哥特作品大量取材于日耳曼民间故事,如有关浮士德的传说。德国哥特小说反过来又影响了英美作家如司各特、刘易斯、华盛顿·欧文、爱伦·坡等人,刘易斯还把浮士德用灵魂同魔鬼做交易这一母题用于《修道士》中。浮士德成了哥特小说中的原型人物,而"浮士德式交易"至今仍是哥特小说最突出的主题之一。

哥特小说的另一个重要源头是英国文艺复兴时期的戏剧。戏剧在中世纪主要是演绎《圣经》故事,宣扬基督教教义和道德。到了文艺复兴时期,戏剧在人文主义思想和古典戏剧的影响下迅速世俗化。在欧洲其他主要国家,当时最有影响的是古希腊悲剧,然而在英国最受欢迎的却是古罗马作家塞内加那些充满暴力、复仇与凶杀内容的剧作。英国人之所以更倾向于接受塞内加,多半与上文提到的那种心态有关。在塞内加的影响下,英国第一批有影响的世俗剧作家即所谓"大学才子"创作了许多"复仇剧",其中充斥着阴谋、暴力和凶杀,甚至还有鬼魂出没,最有名的是托马斯·基德(Thomas Kyd)的《西班牙悲剧》(*The Spanish Tragedy*,1580)。英国戏剧的这一重要特点在莎士比亚等人以及詹姆斯一世时期的悲剧中得到进一步发展,并且对后世英国文学尤其是哥特小说的出现与发展产生了巨大影响。

另外,《圣经》和基督教传说,特别是关于地狱的传说,也是哥特小说的重要源泉。为了使广大信徒能直接阅读或者至少能听懂"上帝的教导",开始于16世纪的宗教改革运动把《圣经》翻译成各民族的语言。而《圣经》里就有许多极为恐怖的场面,如上帝用"硫磺与火"毁灭堕落

---

① Marie Mulvey Roberts. ed. , *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 65.

的所多玛城和蛾摩拉城的故事。[1] 特别是《启示录》,它涉及天使同撒旦的战争,人世间的屠杀、瘟疫、灾难和饥荒,以及大量神秘的征兆,极力渲染末日审判的恐怖。《启示录》因其生动的语言、奇异的想象、丰富的象征、鲜明的意象和震感人心的气势,具有很高的文学成就,对西方文学产生了重大影响,从弥尔顿的《失落园》到今天的许多恐怖电影都直接取材于《启示录》或受到它的启示。另外,哥特小说中的许多典型人物类型,比如魔鬼、恶棍英雄、"流浪的犹太人"等,都能在《圣经》中找到他们的原型(撒旦、该隐等);而兄弟相残、夺人之妻、仇杀、强奸、乱伦、同性恋等等哥特小说中的通常主题,也无不在《圣经》中反复出现;至于哥特小说最突出、最普遍、最持久的主题——善恶之间永恒的冲突,那就更是一部《圣经》从头到尾的主线。下文我们将谈到,哥特小说的美学基础是"壮美"(the sublime),而西方文学史上第一个壮美形象就是上帝本人,而第一个壮美行动或场面就是他创造世界。

除了上面提到的以外,哥特小说产生于18世纪还有其特殊的社会、历史和文化原因,其中最重要的是浪漫主义对理性主义的挑战。文艺复兴使人文主义得到空前发展,宗教改革运动与人文主义结盟,摧毁了罗马天主教的一统天下,然而人文主义的大发展却反过来沉重打击了教会势力。到18世纪,欧洲进入理性时代,启蒙运动思想家们热情讴歌、弘扬人的理性。为了强调理性至高无上,一切有可能削弱、威胁或者颠覆理性的因素,如情感、想象、直觉以及神秘和超自然现象,都遭到反对、忽视和压抑。在文学艺术领域,以启蒙哲学为理论基础的新古典主义强调的是教育功能,而不是愉悦作用,是道德训诲,而不是感情抒发;它的美学原则是明晰、简单、平衡、和谐,反对复杂、隐晦、奇异和极端。

然而具有讽刺意味的是,尽管理性主义反对极端,它其实已经把自己推向了极端,而且正是因为它走向了极端,它反而促成了它的对立面的发展,理性主义所遭到的强有力挑战突出地表现在文化艺术上。即使在理性主义最盛行的时期,文学艺术中都一直存在着对理性至上的新古典主义的颠覆因素。浪漫主义时代的先驱、自然诗人(nature poets)和墓园派(The Graveyard School)诗人就是这方面的突出代表。他

① 《创世记》,19:24—26.

们尽情发挥想象,抒发感情,表现超自然现象和探讨神秘体验。在建筑艺术方面,虽然自文艺复兴以来哥特建筑就成了中世纪的“黑暗”、“野蛮”与“落后”的象征,但一直有学者对此抱有不同看法。理查德·胡尔德反对用古典原则来衡量哥特风格。他在 1762 年指出:“当建筑学家用古希腊的原则来检验哥特建筑时,他所发现的只是奇形怪状。但哥特建筑艺术自有其原则,如果用它的原则来检验,我们就能看到它的优点,就如同古希腊建筑有其优点一样。”[①]在美学理论上,古典主义奉行的以“秀美”(the beautiful)为基础的美学原则不一样,哥特艺术的美学基础是产生超验感受的“壮美”(the sublime)。而恰恰是在 18 世纪,对壮美的探讨最为积极,也最有成效,[②]其中伯克(Edmund Burke)的论著《关于壮美和秀美概念的哲学探讨》(*A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*,1757)至今仍然是这方面最具影响的著作。

正是在这样的文化大背景下,哥特小说应运而生并大受欢迎,因为它为“英国文化带来了它所急迫需要的激情、活力和宏大的精神”[③]。但哥特小说真正产生重大影响并且作为一种小说体裁而最终确立,却是在 18 世纪 90 年代到 19 世纪初。18 世纪 90 年代也许是哥特小说史上最重要的 10 年,被一些文学史家称之为哥特十年(Gothic decade)。在这十年里,不仅英国出版了大量哥特小说,其中包括拉德克利夫和刘易斯那些影响深远的杰作,而且在其他一些欧美国家也形成了哥特小说创作的高潮。哥特小说能在 18 世纪末 19 世纪初大繁荣也有深刻的历史根源,其中最重要的因素是法国大革命,尤其是充满血腥的雅各宾专政。这场摧毁了现存秩序,把恐怖同自由、平等的观念一起带到了欧洲每一个角落的大革命,正如伯克所说,对许多人而言,那本身就是“一个哥特故事”。法国著名作家戴萨德侯爵(Marquis de Sade)曾在 1800 年指出,哥特小说是“全欧洲所感受到的革命震撼必然结出的果实”[④]。

---

① Richard Hard. *Letters on Chivalry and Romance*. University of California Press, 1963, p. 61.

② 对壮美的理论探讨开始于 1674 年,这一年法国诗人和评论家布瓦洛将据说是公元 1 世纪的朗吉努斯的希腊文著《论壮美》译成了法文。

③ David Punter. *The Literature of Terror*. London: Longman. 1980, p. 6.

④ Marie Mulvey Roberts. ed., *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 83.

从上面的讨论可以看出,哥特小说是在欧洲处于深刻历史变革时期,对已走向极端的理性主义和新古典主义的逆反。它创造极端的情形和场景,致力于表现人的内心世界,探索神秘体验,强调情感、想象、直觉以及人身上其他各种非理性的因素。这其实就是在18世纪后期到19世纪初席卷欧美的浪漫主义运动的重要组成部分。它产生于浪漫主义流派开始兴起的18世纪中期,并繁荣于浪漫主义占统治地位的时代。

哥特小说是浪漫主义运动中的一个特殊流派,评论家们称之为"黑色浪漫主义"(dark romanticism)。所谓的"黑"主要表现在两个方面:在情节上,它浓墨重彩地渲染暴力与恐怖;在主题上,它不像一般浪漫主义那样从正面表达其理想的社会、政治和道德观念,而主要是通过揭示社会、政治、宗教和道德上的邪恶,揭示人性中的阴暗来进行深入的探索,特别是道德上的探索。这两点也正是哥特小说最重要的特点。

哥特小说一产生就大受欢迎,当然还有其深刻的心理根源,那就是它能激起恐惧这种人类最基本的情感。美国现代著名哥特小说作家洛伏克拉夫特(H. P. Lovecraft)说:"人类最古老最强烈的情感是恐惧。"[①]在阅读哥特故事时,我们既能在幻觉中置身险境,但又从心底知道危险不会真的降临在自己身上,这时,我们就能感到强烈的愉悦。

伯克在讨论壮美时曾谈到人类最强烈的情感是恐惧,并且把壮美同恐惧联系起来。他把美分为秀美和壮美。一般来说,秀美的事物小巧、精致、和谐,并且为人们所熟悉,它们在观赏者心中所引起的是甜蜜、温馨、热爱、安全的愉悦和激动。与之相对,当面对峻峭高山、亘古荒原、滚滚大河、莽莽林海、雷鸣电闪或者古老废墟时,我们似乎体验到一种神秘的超验力量,心中不由充满敬畏甚至恐惧。

世界上第一部讨论壮美的专著,朗吉努斯(Longinus)的《论壮美》(*On Sublimity*),尽管被发现时已残缺不全,约三分之一佚失,它仍然对18世纪欧洲的美学思想包括康德的美学思想产生了重大影响。它对哥特小说的产生、发展乃至为公众所接受,也起了很大作用。作者在书中除了主要以古希腊哲学和文学作为基础和例子来进行,还特别指出,

① H. P. Lovecraft. "Supernatural Horror in Liturature." in Cliv Bloom ed., *Gothic Horror*. New York: St Martin's Press, 1998, p. 55.

《创世记》里神说:"'要有光',就有了光;'要有地',就有了地",[①]是极为壮美的场面。其实,在《圣经》里,另外还有许多能在人们心里引起敬畏与恐惧的壮美场面,比如大洪水、上帝毁灭所多玛和蛾摩拉、上帝在雷鸣闪电中降临西奈山、耶稣死亡、末日审判等等。仔细研究这些场面,我们会发现,它们全都有关光明与黑暗、善与恶的冲突。从基督教的观点看,这种冲突归根结底是上帝与魔鬼之间永恒的冲突。而这种光明与黑暗、善与恶、上帝与魔鬼的冲突正是哥特小说最突出、最普遍、最持久的主题,它贯穿了哥特小说发展的整个历史。

与此有关的是一个十分重要的现象,那就是,哥特小说在英美和德国这样一些国家最繁荣、成就最高,而这些国家恰恰是最主要的新教国家,其中英美更是长期为清教主义(Puritanism)所统治。清教主义可以说是基督教里的原教旨主义,是新教的一个重要流派。清教徒信奉加尔文主义,把《圣经》里的每一个字都看成上帝的话。他们宣扬"原罪说",强调人性的堕落,坚信命定论,认为人只有靠上帝的恩赐才能获救。他们把一切都看作是善与恶的冲突,上帝与魔鬼之间永恒斗争的体现。他们以十字军骑士般的狂热,替天行道,把一切不符合清教信仰、清教道德的东西统统看作是邪恶而进行毫不留情的打击。许多天主教徒和各种男"巫"女"巫"因此惨遭迫害,被处以极刑。当然,天王教同样也对清教徒残酷镇压。清教徒同天主教以及一切与清教信仰、清教道德相悖的东西进行的激烈而且常常是血腥的斗争本身就可以说是一个在上帝的旗帜下演出的"哥特故事"。这就是为什么竭力渲染恐怖气氛、深入进行道德表现和道德探索的哥特小说在英美德等国特别繁荣的根本原因。

尽管在哥特小说兴起之时,这样的迫害已经成为过去,但其影响仍然十分明显。早期的许多哥特小说,比如前面提到的《奥特龙多堡》、《乌多芙堡之谜》、《意大利人》、《修道士》以及爱伦·坡的名作《陷阱与钟摆》等等,都是以意大利、西班牙或者法国南部这样的天主教国度为背景,而且大都是暴露天主教及其教士的邪恶。同样,"清巫"事件也被广泛写进哥特小说,以表现善与恶的斗争,或进行道德探索和道德反

---

① Longinus. *On Sublimity*, *trans.* D. A. Russell, Oxford: Clarendon Press. 1965, p. 12。此处对《圣经》的引述并不准确,其实中世纪作家对《圣经》的引述经常不准确。

思。这在美国文学中特别突出,尤其是 1692 年在塞勒姆(Salem)发生的大规模残酷迫害女巫的事件,几个世纪以来一直刺激着文学家们的艺术想象力,从约翰·尼尔(John Neal)、霍桑到现代剧作家阿瑟·米勒和当代作家斯蒂芬·金(Stephen King),都曾以塞勒姆事件为素材创作出气氛恐怖、寓意深刻的作品。

虽然哥特小说在不断发展,但它的一个突出特点却几乎没有改变。前面已经提到,哥特小说的产生是对当时占据主流地位的理性主义和新古典主义的逆反,并且它也是在同理性主义和新古典主义的冲突中发展起来的。因此,它一开始就具有边缘性、挑战性和颠覆性,尽管它后来也不时进入中心,与各时期的主流文学相结合,但它本质上的边缘性和颠覆性却并没有因此而真正改变。这是由它本身的特点所决定的。首先,由于强调刺激和趣味,从总体上看,哥特小说主要是一种通俗文学、大众文学,同占主流地位的"精英文学"总保持相当距离。第二,由于它的"黑色"性质,哥特小说往往要通过突出表现暴力和堕落来强有力地揭示社会罪恶和探索人性中的阴暗,它自然就对以维护现行社会秩序和道德价值体系为目的的主流意识形态和主流文学构成颠覆的危险。

哥特小说在 18 世纪所特有的颠覆性,前面已经讲过。到了 18 世纪末和 19 世纪初,浪漫主义成了文学的主流,哥特小说也进入了最繁荣的时期,几乎所有主要的浪漫主义诗人和作家,如布莱克、柯尔律治、拜伦、雪莱、济慈、司各特、奥斯丁等,都创作过哥特故事或者使用哥特手法,推动了哥特文学的进一步发展。但这并没有从本质上改变作为浪漫主义流派一部分的哥特小说所特有的颠覆性质,虽然在一定意义上讲,所有的浪漫主义者都是现实的叛逆者,但主流浪漫主义文学的核心在于理想化,而哥特小说却意不在此。尽管哥特小说中也有一些理想化人物,而且也在间接表达理想的价值观念,但其重点从来就是暴露罪恶与黑暗。正是因为这种"黑色"性质,再加上浪漫主义的叛逆精神,因而在浪漫主义时代,最典型的"哥特"人物是"恶棍英雄"(villain—hero),即所谓"拜伦式英雄"。他集善恶于一身,具有超常意志和力量,同压抑人性、束缚个性的社会体制势不两立,因而是性格孤傲的叛逆式边缘人物。其代表人物是拜伦塑造的曼弗雷德。后来尼采提出的"超人"观念,在很大程度上就是受了这种人物形象的影响。

当然,这种人物形象并不是拜伦或者其他哥特小说家所独创。英国文学中早就有塑造这种人物形象的传统,比如马洛的浮士德和莎士比亚的麦克白就是这样的例子。不过这方面最著名的艺术形象要算弥尔顿在《失乐园》的前几章里塑造的撒旦这个不屈不挠的叛逆者,他受到从布莱克到拜伦等许多浪漫主义文学家的高度赞扬。除了曼弗雷德,其他许多哥特作品中的"恶棍英雄"的塑造也深受其影响,其中玛丽·雪莱的名著《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*,1818)也许受《失乐园》的影响最深。这部小说的卷首引语就出自《失乐园》:"造物主啊,难道我曾要求你/用泥土把我造成人吗?难道我/曾恳求你把我从黑暗中提升出来?"[①]这是亚当在面临被赶出伊甸园(也就是被赶出"主流社会")并将遭受死亡的处罚时,胆敢对创造他的上帝发出的抱怨。弗兰肯斯坦不负责任地创造出一个"怪物",又不负责任地抛弃他。亚当的话正好表达出他对弗兰肯斯坦的抱怨。正如美国著名评论家H·布鲁姆所指出的:"《弗兰肯斯坦》的中心是维多克·弗兰肯斯坦同其怪物之间相互仇恨的关系。"[②]这种相互仇恨的关系之根源就是弗兰肯斯坦的不负责任,而责任正是道德的基础。这部哥特文学的代表作不仅像其他浪漫主义作品那样揭露了造成人的堕落的各种根源,而且还进一步从道德上批评了浪漫主义者们关于创造完美的新人类的理想以及作者的丈夫诗人雪莱所宣扬的普罗米修斯式英雄的观点。

在维多利亚时代,现实主义在文学中成为主导,同整个浪漫主义流派一样,哥特小说的地位也大为下降。但哥特文学并没有消亡,它仍然作为通俗小说拥有大量读者,而且现实主义作家们也没有拒绝使用哥特小说手法,在他们手中,哥特手法正好有助于他们揭露社会罪恶,批判社会现实。如约翰·贝利所说,狄更斯等现实主义作家把"哥特恐怖小说体裁同社会谴责小说体裁结合起来"[③]。这种结合在狄更斯的《雾都孤儿》、《远大前程》、《荒凉山庄》、《双城记》、《艰难时世》等作品中

---

① 弥尔顿《失乐园》第10章,第743—745行。译文参考了朱维之译本,天津人民出版社,1996年。

② John Bloom. "Introduction," in Bloom, ed., *Mary Shelly's Frankenstein*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1996, p. 5.

③ John Bayley. "*Oliver Twist*: 'Things as They Really Are.'" in *Dickens and Twentieth Century*, eds. John Goss and Gabriel Parson, London: 1962, 9. 64.

都十分成功。在这些作家笔下,哥特故事的背景往往从遥远的过去和古老的城堡搬到了现实中的工业化大都市,伦敦东区肮脏狭窄的街道、阴暗潮湿的地下室、无孔不入的犯罪活动、下层人民所遭受的残酷剥削和压迫以及他们的悲惨生活,在这些作家眼里,都具有明显的"哥特色彩"。于是,哥特小说那种强烈的震撼力量正好能极大地增强他们的社会批判。因此在维多利亚时代,哥特小说的一个重要发展就是相当程度上的社会化和现实化。

在维多利亚时代的主要作家中,勃朗特姐妹不仅创作出最具哥特色彩的小说,而且也最突出地运用哥特手法来进行道德探索,挑战维多利亚时代的主流意识形态。自17世纪清教革命以来,维多利亚时代是英国历史上最保守的时期,这期间,宗教势力大为增强,清教道德观念主宰着人们的思想和社会生活。一个严重的结果是,妇女的地位空前降低。小说《简·爱》里被禁锢在阁楼上的"疯女人"成了人性受到压抑的维多利亚妇女的象征,而主人公简·爱则是妇女追求人格独立和个人价值的代表人物。《呼啸山庄》可以说是维多利亚时代的杰作中哥特色彩最强烈的作品,它把人物放到极端的环境中来对感情与理智、人性与道德之间的冲突进行了深入的表现和探索。

19世纪20年代以后,哥特小说发展的中心似乎移到了美国。哥特小说能在美国迅速繁荣、持续发展自有其深刻的历史、文化和文学根源。首先,不仅历经艰险来到美洲的早期移民经常挣扎于饥饿、寒冷、瘟疫和死亡的威胁之中,而且一部美国史可以说就是一部在一个陌生而危险的环境中不断探险、冲突和征服的历史。其次,真正意义上的美国小说兴起之时正是哥特小说在英国和欧洲其他国家最繁荣的时期。美国第一位有影响的作家查尔斯·B·布朗(Charles B. Brown)就是在18世纪90年代即所谓"哥特十年"的后期推出了几部阴森恐怖并且充满血腥的作品。同样,第一个享有国际声誉的美国作家欧文在司各特和德国哥特小说作家的影响下创作出《睡谷的传说》(*The Legend of Sleeping Hollow*)等杰作。第三,现实主义不仅迟至19世纪70年代才在美国产生重要影响,而且从未像在英国那样占据绝对优势;浪漫主义在美国一直保持着十分重要的地位。

不过,最重要的原因恐怕还是美国历史上和美国文化中极为突出的清教主义传统。美国早期移民的主体是清教徒,他们一到新大陆就

建立起政教合一的社会体制。在英国清教革命失败、清教主义势力大为削弱之后,大批清教徒为逃避迫害到了美洲,反而进一步加强了那里的清教势力,以至在17世纪末还发生了前面提到的塞勒姆事件。到了18世纪三四十年代,当理性主义在英国如日中天之时,在美国反而出现了以爱德华兹(Jonathan Edwards)为领袖、被称之为"大觉醒"(the Great Awakening)的清教主义复兴运动。清教徒谴责人的堕落,用"地狱之火"描绘出"在愤怒的上帝手中的罪人"的可怕处境。[①] 一直到20世纪,清教主义仍然在美国特别是在南方继续发展。美国社会和文化中强大的清教主义传统是美国哥特小说持续发展的最根本原因。

清教主义传统的一个最为深刻的影响是促进了美国文学的道德化和内在化。它促使作家对人性、人的内心、人的灵魂进行探索。即使那些批判清教主义的作品也同样反映出清教主义在这方面的深刻影响,对清教主义狂热的讽刺和批判早在布朗的第一部重要小说也可以说是美国的第一部哥特小说《韦兰》(*Weiland*,1798)中就是最基本的主题。在小说中,作者着重表现了宗教狂热对人的心灵的毒害及其灾难性后果。尽管小说气氛恐怖,场面血腥,但造成韦兰杀掉全家并最后自杀的原因并不是因为有什么超自然的外力在作祟,而是因为他的宗教狂热使他错误地解读了他听到的奇怪声音。如果我们把《韦兰》同18世纪的英国哥特小说相比,我们会发现它们之间一个极为重要的区别。虽然几乎所有的哥特小说都十分注重表现人物的内心恐惧,但在英国作品中,这种恐惧主要是由外在的恐怖事物或环境所引起,而在《韦兰》里却相反,恐怖植根于人物的内心。由此可见,美国哥特小说从一开始就具有明显不同的特点。19世纪30年代以后,哥特小说在英国日益社会化、现实化,而在美国却日趋内在化、心理化。

使哥特小说朝内在化方面发展最突出的作家是爱伦·坡。坡是一个唯美主义者,极为重视作品的"整体效果"。他那些脍炙人口的哥特故事大都短小紧凑,结构严谨,情节环环相扣,步步推进,整体效果十分突出。《厄歇尔家的崩溃》、《泄密的心》、《黑猫》、《红死魔的面具》、《活埋》、《陷坑与钟摆》、《雅蒙忒拉多葡萄酒》等许多故事全是典范之

---

① Jonathan Edwards. "Sinners in the Hands of an Angry God." in Nina Baym et al. ed., *The Norton Anthology of American Literature*. 2th ed., New York: Norton & Company, 1985, p. 345.

作。但在哥特小说的发展上,他更为重要的贡献是把道德探索同心理探索有机地结合起来。他曾说,他作品中的恐怖是“心灵的恐怖”。他把人物放到他所创造的特殊环境之中,利用恐惧的特殊力量,打破社会为人铸造的外壳,以便能进入到人的灵魂深处,揭示人最隐秘的内心世界,展现人最原始的本能和最基本的需求,暴露平常连他自己都不愿或不敢面对的丑恶,并且从不同的方面探索善与恶的冲突。这方面最突出的作品当数《威廉·威尔逊》,它是19世纪以描写“异己”(double)形象来深入表现和探索人物灵魂深处的善恶冲突、心理变态和人格分裂的故事中最杰出、影响最大的一篇,对后来的作家产生了很大影响,斯蒂文森、王尔德、陀思妥耶夫斯基、康拉德等人都先后创作了类似的作品。

另一个把心理探索同道德探索绝妙地结合在一起、深入表现善恶冲突的杰出作家是霍桑。他所受的清教主义影响远超过坡,因此在道德探索、在对清教主义的表现和批判方面,他也比坡更为直接和普遍。同时,正因为他深受清教主义的影响,他对清教主义的态度也十分矛盾。在《好人布朗》、《牧师的黑面纱》、《七个尖顶的宅邸》、《大理石牧神》、《艾丽丝·多恩的申诉》等许多哥特色彩浓厚的故事里,如同在其代表作《红字》里一样,他既像清教徒一样深入到灵魂深处去揭示人身上普遍存在的为恶倾向,同时还揭露清教专政时代的黑暗,批判极端清教主义对人性的摧残。他认为最严重的罪孽是“对人心的践踏”。除了爱伦·坡和霍桑外,麦尔维尔、詹姆斯、梅尔、福克纳等都是美国文学中这一传统的代表人物。

19世纪末,西方主要资本主义国家特别是英国进入了帝国主义时代,哥特小说也获得了新的繁荣,其状况与一百年前极为相似。新一代作家如斯蒂文森、王尔德、威尔斯、康拉德、斯托克、福斯特等人创作了《杰基尔博士和海德先生》、《道林·格雷的肖像》、《莫罗博士之岛》、《德拉库拉》、《黑暗的心》等许多佳作,对哥特式小说的繁荣作出了贡献。

这时期的哥特式小说除了在传统的主题、情节、人物形象等方面继续发展外,还出现了一个十分重要的新特点,那就是对帝国主义和殖民主义的揭露和批判。威尔斯的《莫罗博士之岛》(1896)是一个很好的例子。莫罗博士与雪莱夫人笔下的弗兰肯斯坦相似,他们都像浮士德

一样想通过知识追求神一般的力量，都试图制造出新人类。不同的是，弗兰肯斯坦是一个理想主义者，想制造出他理想中那种完美无缺的人；而莫罗却是一个帝国主义者，他想制造出会心甘情愿供其驱使的奴隶，从而建立起自己的帝国。然而他却为自己的野心所毁灭，最终死在他制造出来的"人"手里。

在批判帝国主义方面，康拉德的小说特别突出。他的许多重要作品都揭露了帝国主义对殖民地人民的侵略、压迫和掠夺。不过在他看来，深受其害的还不仅仅是殖民地人民，同时也是那些在海外进行压迫和掠夺的帝国主义者的人性。因此他的小说还着重描写了帝国主义者因自己的贪欲和权力欲而堕落的故事。《黑暗的心》(1902)的主人公在临死前终于认识到，非洲丛林里的恐怖根源于帝国主义的掠夺，根源于他自己那堕落的灵魂。他那颗"黑暗的心"才是非洲丛林里摧毁一切的黑暗的罪恶渊薮。

20世纪20年代之后，由于受现代主义文学的冲击，哥特小说在英国的地位下降，但到了20世纪中期，随着现代主义文学的没落和大众文化地位的上升，又出现了一些主题严肃、艺术成就较高的哥特小说，如大卫·林赛、梅尔文·皮克、大卫·斯托里等人的作品。把哥特手法运用于对人性进行深刻探索的最成功杰作要算诺贝尔奖获得者戈尔丁(William Golding)的《蝇王》(1954)。这是一部深受清教主义影响的寓言式作品。它通过一个个令人毛骨悚然的场面，描写了一群流落到孤岛上的孩子在失去文明的规范和道德的指引之后，如何一步步堕落并展示出原始的凶残本性。

在20世纪，哥特小说在美国远比在英国繁荣。不同流派的作家如福克纳、纳博科夫、约翰·霍克斯、托马斯·品钦、托妮·莫里森、H·P·洛夫克拉伏特、斯蒂芬·金、托马斯·哈里斯、安妮·赖斯等都大量使用哥特手法或者创作哥特小说。特别是在美国南方，哥特传统成为南方文学不可分割的重要组成部分，而南方独特的社会、经济、历史和文化也使南方的哥特小说带上了鲜明的色彩。由于南方的庄园制度、清教文化特别是血腥的奴隶制以及在南方人看来是一场大灾难的南北战争，南方具有哥特小说发展的肥沃土壤。南方文学中的哥特传统可以追溯到早期的边疆故事和奴隶故事。南方文学的主流要算庄园小说，而南方的第一部庄园小说、肯尼迪(John P. Kennedy)的《麻雀仓

房》(*Swallow Barn*,1832),就有浓厚的哥特色彩。随后爱伦·坡和马克·吐温也对南方哥特小说的发展作出了很大贡献。不过南方哥特小说的真正繁荣开始于南方文艺复兴。

在南方文艺复兴时期,福克纳等一批南方作家抛弃了南方文学粉饰南方社会和历史的传统,有史以来第一次正视南方现实,深入揭示南方社会和历史中的罪恶,特别是奴隶制、种族主义和清教主义对人性的摧残和践踏。他们的作品表明,这些罪恶如此令人震惊,以至"非哥特手法不足以表现南方的现实"[①]。在南方作家中,福克纳不仅成就最高,而且在使用哥特手法方面也堪称典范。从著名短篇《献给爱米丽的玫瑰》到《我弥留之际》、《圣殿》、《八月之光》、《押沙龙,押沙龙!》、《坟墓的闯入者》等饮誉世界的长篇杰作,都大量运用了哥特手法。福克纳的成就深刻地影响了美国南方文学。赖特(Richard Wright)、麦卡勒斯(Carson McCullers)、卡波特(Truman Capote)、珀迪(James Purdy)、奥康纳(Flarmery O' Connor)、莫里森、赖斯(Anne Rice)等后继者进一步发展了特点鲜明的南方哥特小说传统。

这里特别要提到南方黑人作家,他们把哥特手法作为谴责和批判奴隶制和种族主义的强有力的方式。赖特的著名小说《土生子》(*Native Son*,1940)是第一部具有全国影响的黑人小说。作者运用哥特式恐怖来表现种族主义造成的可怕后果,在一定程度上预示了60年代黑人民权运动中的激进派别的出现。莫里森是艺术上更为成功的作家,她的代表作《宠儿》(*Beloved*,1987)也许是《押沙龙,押沙龙!》之后最出色的南方小说。它通过血腥的场面、神秘的气氛、闹鬼的房屋和惊险曲折的情节再现了南方噩梦般的奴隶制历史和对黑人造成的伤害。

与其他南方作家致力于表现南方社会和历史不同,赖斯更注重探索现代社会里人的异化。不过她作品中的主人公不是人,而是吸血鬼。哥特小说中一直就有描写吸血鬼的传统。拜伦在《吸血鬼》(*Vampym*,1819)中所写的医生坡里多利(John Polidori)的故事开了有关吸血鬼故事的先河;斯托克(Bram Stoker)于1897年出版的《德拉库拉》(*Dracula*)则堪称此类题材小说的经典之作,这部小说在20世纪30年代被搬

---

① Marie Mulvey Roberts. ed., *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 9.

上银幕，获得极大成功。此后，关于吸血鬼的小说和电影层出不穷。赖斯正是这一传统的集大成者，她以《吸血鬼访谈录》(*Interview with the Vampire*, 1976)而一举闻名，随即接连出版了吸血鬼系列小说，十分畅销。她在书中从吸血鬼的独特视觉出发来观察和表现现代世界，指出现代世界和道德堕落的人比吸血鬼更可怕。

美国现当代哥特小说的繁荣除了传统方面的根源外，还与两次世界大战的血腥杀戮、冷战、科学技术飞速发展、心理研究的深入、人的异化空前严重等因素密切相关。有学者指出："对许多美国作家来说，哥特体裁似乎已经成了表现当代体验的最适当方式。"[①]除了那些有关幽灵、吸血鬼、复仇、因果报应的故事以传统形式或者结合现当代现实继续发展之外，以病态心理、幻觉、性变态等为根源的恐怖故事也大量出现，而哥特小说与科幻小说的结合更是极为突出的特点。其实科幻小说一开始就同哥特小说结下了不解之缘，作为西方第一部科幻小说，雪莱夫人的《弗兰肯斯坦》就是最著名的哥特小说之一，而爱伦·坡、斯蒂文森、威尔斯等作家的许多科幻故事本身也是哥特故事。从《弗兰肯斯坦》到今天的科幻哥特小说，一个最根本的主题就是人对自己的创造物的恐惧。而在电脑时代和克隆技术迅速发展的今天，这种恐惧更是像噩梦一样压在人们心里，因此许多当代科幻哥特作品都致力于描写人的创造物反过来威胁、控制、残害、毁灭人自己的故事。同时它们还通过谴责不负责任的科学家或者妄图征服世界的野心家的疯狂行为来表明，缺乏正确的道德原则的指导，科学技术的恶性发展将会带来什么样的灾难性后果。

从这里也可以看出，无论哥特小说怎样发展，总的来说，它都没有偏离表现善恶冲突、进行道德探索这一主线，它总是在揭露各种摧残人性、威胁人类或者使人堕落的罪恶。不幸的是，人们对这些罪恶往往视而不见，习以为常，甚至以恶为善，这在当今世界更是如此。所以，当人们问奥康纳，她为什么在作品中那样大量使用哥特手法时，她回答说："对于那些听觉不灵的人，你得大声叫喊；而对于那些快失明者，你只能

---

① Marie Mulvey Roberts. ed., *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 9.

把图画得大大的。"[1]也就是说,只有借助哥特小说所特有的那种震撼人心的力量,才能使他们清醒过来,认识到那些罪恶和危险。因此,只要有使人堕落或者践踏人性的罪恶存在,哥特小说就会继续发展。

选自《外国文学评论》,2001 年第 2 期

① Flannery O' Connor. *Mystery and Manners*. Sally Fitzgerald ed. , New York: Farrar, Strauss & Firous, 1969. p. 34.

哥特小说的出现

黄 梅

斯特恩和斯摩莱特去世后,英国小说呈现群龙无首、百家争鸣的局面。从数量上看,这是丰收的季节。小说出版的商业化操作开始起步,几乎年年都有数十上百部长篇涌入市场,1770年至1800年三十年间出版的英国小说不少于一千三百部。然而从质量上看,传统见解众口一词判定这些作品相对而言乏善可陈:“没有哪一位(作者)被后世人看作是大家。”厄内斯特·贝克尔在他的十卷本《英国小说史》中说:18世纪后期的小说(主要可划入情感主义小说或哥特小说的范畴)“比较乏味”,一一讨论它们“未免是浪费读者的时间”。①

不过,近年来,随着对社会历史文化背景的重新关注、边缘弱势群体研究的兴起和其他一些批评理论的影响,这个时期的作品越来越引起学者们的注意,很多评家注意到情感主义和哥特文学“大路货”的文化意义及其中所包含的承前启后的创新萌芽。较早关注这一变化和转折时期的玛里琳·巴特勒说:斯特恩的小说创作表明,笛福缺乏自我批评意识的自然主义笔法遇到了严重的挑战,理查逊冗长繁琐的文风也不再能称雄天下。“写实”似乎成了对想象的约束。人物的“性格”也显得不再那么至关重要。伏尔泰的《天真汉》或约翰逊的《拉塞拉斯》等说教故事却赢得众人交口称赞。于是许多作家放弃了对外部世界的细致描绘;把注意力更多地放在了爱情、亲情、怜悯和惧怕等基本人类情感上。② 而“席卷18世纪后期的情感主义运动和崇古主义合流”,③

---

① Ernest Baker. *The History of English Novel*. London: H. F. & G. Witherby, 1924—1936, Vol. 5, p. 13.

② 参看玛·巴特勒:《浪漫派、叛逆者及反动派》,沈阳:辽宁教育出版社,1998年,黄梅、陆建德译,第1章。

③ Elizabeth MacAndrew. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia UP, 1979, p. 9.

更是酝酿出了一种独特的文化氛围。似乎是,小说写作所依据的美学前提和读者的趣味都在转向或"突围"。

1765年,在汉诺威王朝的内阁里长期掌权的辉格派党魁罗伯特·华尔浦尔的公子贺拉斯·华尔浦尔(又译瓦尔普)匿名出版了《奥特朗托堡:一个哥特式故事》(又译《奥特龙多堡》)。小说初版时假托是从意大利作品"翻译"而来,号称原书于1529年在那不勒斯印制,写作年代已无法确认,"如果该书写作与所述事件发生的时间相去不远,那么大约应写于十字军1095年第一次远征和1243年最后一次远征之间,或者略晚于此"。(3页)[①]这本轰动一时的小说是前边提到的种种改变的一个有趣的例证,也是小说家族里一个极有生命力的新样式即哥特小说的滥觞。

在文学写作中,"崇古"不仅表现在讲述古事,更体现于对经典的模仿,也就是德国的温克尔曼(1717—1768)所倡导的师法古人。华尔浦尔在《奥特朗托堡》中明显地借鉴了民间故事、寓言、罗曼司等各种古老文类。不过,对他来说,最重要的典范是莎士比亚。在《奥特朗托堡》第二版"序言"中,华尔浦尔为第一版发行成功所鼓舞,抛弃了有关"翻译"的托词,直接出面表述自己的创作理念和对戏剧大师莎士比亚的崇敬。

《奥特朗托堡》全书分为五章,紧随五幕剧的传统,情节进展如受到三一律约束一样紧凑,环环相扣的事件发生在三天之内。小说开篇便交代说有个古老的预言,内容直指权力和财产的继承问题:"当奥特朗托城堡真正的主人长大,不能在其中继续安居的时候,现在的王爷一家就会失去该城堡及其封号。"(15页)随后奥特朗托公国现任君王曼弗雷德的儿子康拉德在生日也即结婚日被一飞来巨盔压死。在这种超自然事件中,物成为神意和情节安排的代表;而人则是被动的牺牲品。曼费雷德丧子后一心要保障家族有男性继承人,打算休掉发妻希波利塔,强迫康拉德的未婚妻伊莎贝拉嫁给他本人。伊莎贝拉得到农民青年西奥多的帮助,穿过城堡中复杂交错的地道侥幸逃脱。第二章布下一个次要叙事线索:曼弗雷德的女儿玛蒂尔达对遭受迫害的西奥多产生爱

---

① 与该小说及序言相关的页码均出自 Andrew Wright. ed. *The Castle of Otranto · The Mysteries of Udolpho · Northanger Abbey*(New York: Rinehart, 1963).

情。第三章描述曼弗雷德企图动用权势达到娶伊莎贝拉的目的,却又一次被触目惊心的凶兆惊扰。一队神秘的骑士到来,落在城堡庭院中的巨盔上的羽饰如同点头般地来回摆动;来人中有一位自称“巨剑骑士”并向曼弗雷德提出挑战,他带来的硕大宝剑倏然自行飞到巨盔旁。

所谓“巨剑骑士”其实是伊莎贝拉的父亲弗雷德里克。他是奥特朗托公国原君主“好人阿方索”的近亲,此番前来,打算讨伐僭位者并救出女儿。曼弗雷德用种种貌似合理的说辞向他提出“双重联姻”的建议:即两个父亲互娶对方的女儿。弗雷德里克一时为玛蒂尔达的美色迷惑,想到这样很可能可以兵不血刃地合法得到奥特朗托公国,几乎同意了曼弗雷德的建议。

握有权柄的父亲们的愿望趋于一致,他们似乎可以随心所欲地行事了。然而在第四章作者笔锋一转,再度聚焦于玛蒂尔达和西奥多,仿佛要提示读者另外一种心愿和意志力量的存在与运行。于是,在第五章里超自然的神意再度介入。把巨剑托付给弗雷德里克的圣地隐士突然显灵,责备他有负嘱托。曼弗雷德气急败坏,误杀了自己的女儿。阿方索(雕像)的肢体急剧膨胀,并与巨盔、巨剑重新聚合。一时电闪雷鸣,象征曼弗雷德的欲望和权势的奥特朗托城堡轰然坍塌,阿方索的巨大身形再一次显现并宣布西奥多乃是奥特朗托的合法继承人。曼弗雷德在多重打击下颓然崩溃,坦白了自己的祖父当年篡位的罪行,交出权柄,并和妻子希波利塔一道归隐修道院。

华尔浦尔把小说中的事件置于传说中的中世纪,以简洁的叙述取代了无微不至的写实。他笔下的所谓“哥特式背景”——如迷宫般的中世纪城堡,地下的穴窟和通道,隐藏的密室和机关,不时出现的幽灵鬼魂和超自然现象等——给读者以鲜明深刻的印象。尽管小说本身远非完美,特别是人物刻画缺乏心理深度,但是它在读者中唤起了热烈的反响。这说明华尔浦尔这篇投石问路的故事有意无意间迎合了时代的文化需求。

“哥特”(gothic)一词原本常被用来定义欧洲中世纪(约5—15世纪)后期的艺术和建筑风格。该词的流行是18世纪末叶弥漫于英国社会的浓重怀旧心态的一个外在标志。情感主义文学以牧歌情调美化记忆中的往昔。“墓园派”诗歌吟唱的是古代事件或朴素的乡村景象。詹姆斯·麦克菲森(1736—1796)冒用古人名义炮制的“莪相”诗风行一

时。在建筑和音乐中都出现了归真返朴的崇古冲动。华尔浦尔把自家住房“草莓山”装修得酷似中古城堡,威廉·贝克福德(1759—1844)则为他的“方特希尔寺”宅修建了高高的哥特式尖顶,比“草莓山”更有过之。

强烈的怀古兴趣表达的是对差别的意识,是“拒绝认可现存的社会世界”。也就是说,“过去”成了审视现在的一个参照物。对旧事旧物的怀思是对当下新教资产阶级价值的批评。在怀旧者们看来,现代资产阶级社会是由离心离德的贪婪个人组成的,人的自我身份以“自足”、“自主”来界定;人际关系不是有机的,而机械的,以因果律法则和个人利益算计为基础,并且由此产生了所谓“社会契约”的理论;在利益角逐中个人只能或是以胜利者或是牺牲品的身份出现。有鉴于此,伯克针锋相对地提出:个人只有在与他人的联系中才能真正自由,骑士风格(连同其对等级制度的服从)才代表真正“高拔的自由精神”。他认可1688年的“革命”,主要因为它接续、继承了过去的传统。“然而”,他惋叹道:“骑士的时代已经过去,接替而来的是诡辩家、经济家和计算家称雄的时代。欧洲的荣耀已经永远丧失”[1]。

华尔浦尔像伯克一样强调现在与过去的继承、对话关系。

《奥特朗托堡》中曼弗雷德因祖先及他本人的罪过[2]导致家破人亡;而“好人阿方索”的雕像的各个部分、他的头盔和长剑却重新组合起来,大显神威,使其后代西奥多夺回了继承权。显而易见,这故事本质上是一个黑白分明的道德寓言。不过,因为其中的“好人阿方索”是早已作古的受害者,而曼弗雷德却是公国的现任君王,因此“善”“恶”便

---

① Edmund Burke. *Reflections on the Revolution in France*. Indianpolis, Harkett, 1987, p. 66.

② 顺便说,曼弗雷德的罪过之一是,他娶伊莎贝拉的打算如得以实行(以当时的伦理观念衡量)便是乱伦的行为。从古希腊悲剧《俄底浦斯王》起,乱伦一直是西方文学显在或潜在的主题之一。阿芙拉·贝恩(1640—1689)和菲尔丁等人的小说对此都有涉及。如果说在《奥特朗托堡》中乱伦母题只是被隐约地使用,那么在马·格·刘易斯(1775—1818)的《修道士》(1794)中安布罗西奥对亲妹妹安东尼娅的强暴就是十足的乱伦——尽管他本人不了解这一血统关系。总的说来,在哥特小说及其后的浪漫主义文学中,乱伦常常指示非正常的极端欲望,与社会规范相悖并破坏后者。随着个人主义思潮的流行,人们开始认为社会责任是与个人欲望对立的,是对后者的束缚并因此引发个人的冲破束缚的冲动。在哥特文学中个人欲望和社会规范之间的冲突常常以性关系体现,而对乱伦禁忌的关注是阐述这一冲突的方式之一。

又和"古""今"纠缠在了一起。不仅阿方索是"古"人,他的继承者西奥多行事也多有古风,像仗义行侠的骑士。他帮助、搭救善良女性,与强权对峙从容不迫、面不改色。而书中代表"今"人的两个父亲一个是暴君、一个是动摇者,在不同程度上都是欲望和权力的奴隶。特别是曼弗雷德。由于他祖父当年下毒杀害奥特朗托公国合法国君"好人阿方索",伪造遗嘱篡得王位;曼弗雷德面对继承人危机不得不丧心病狂地以更多的暴力和罪恶来维护家族的地位和权势。西奥多/阿方索和曼弗雷德两种类型的人物一胜一败的命运所传达的惩恶扬善的道德寓言,在另一个层面上又构成了以"古"胜"今"的社会寓言,讲述着"过去"对于分崩离析的今天的胜利。甚至连其艺术处理方式也和崇古情怀有关——有评论者指出,《奥特朗托堡》之类的小说中之所以"没有个性化的'人物',情节安排和效果也都是落俗套的、公式化的、可以预料的",是因为"哥特文学把我们带回一个似乎超越了现代生活诸种分隔的世界,一个尚没有个性和独创性负担的世界"。①

需要补充说明的是,在《奥特朗托堡》的虚构世界中,现在和过去的关系又是复杂的、纠扯不清的,就像"哥特小说"(gothic novel)这个词组本身是个矛盾的结合——如前所说,gothic 指向古代,而 novel 的本意却是"新奇"。我们已经注意到,西奥多代表情感主义和骑士精神两重价值。故事的进展还向我们揭示,他实际上还具有两重身份,即现实中的农民和血统上的王孙。因此,西奥多的胜利是"革命"同时也是复古,是名正言顺的旧体制的光复也是当下被压迫的老百姓的"翻身"。同样,如果说在某个意义上曼弗雷德之类的"哥特式恶棍常常是被推到极端的现代物质主义个人的典型",他们所盘踞的阴森恐怖的城堡是其思想情感的代表和外化,那么,与代表旧日时光的"好人阿方索"密切关联的似乎也不都是十足的福音。阿方索雕像复现并膨胀到骇人听闻的程度,在众人眼里成为恐怖的根源;他的复仇留下的是瓦砾、废墟和无辜者的死亡。

于是,在某种程度上邪恶和神意似乎同样残酷而诡谲;恶棍和英雄同样都是外力的牺牲。是"家业的景况"(31 页)使得曼弗雷德迷失了良善本性并最终子女双亡。但更耐人寻味的是,连有神意帮助的西奥

① Maggie Kilgour. *The Rise of the Gothic Novel.* London, Routledge, 1995, p. 30.

多也不免痛失爱人玛蒂尔达。因此，从另一个角度看，该小说又可以说是演绎在充满敌意的世界中孤立无助的个人的命运，而这实在是“现代”而又“现代”。难怪有的学者认为，哥特小说实际上是展示披着古代外衣的今人生活：“异国奇事其实是写实的资产阶级小说的一系列富于想象力的变形”；伊莎贝拉和玛蒂尔达等无辜少女惨遭追求财势的封建家长迫害的故事，本是我们在《帕梅拉》和《克拉丽莎》中早已耳熟能详的。[①]

的确，在《奥特朗托堡》以及其他一些哥特故事中，道德寓言除了与古今对比交织，还采用了另一种和理查逊小说一脉相承的表达公式，即“天使般女主角”与恶魔般男性人物的对立[②]。华尔浦尔的女性都不折不扣地符合情感主义小说的要求：美丽、贤淑、善良、仁爱、多情。曼弗雷德的妻子希波利塔分明不赞成她丈夫的恶行，却一味屈从甚至维护他的意志：“我们不能为自己选择：得由上天、我们的父亲和丈夫为我们做决定。”(91—92 页)玛蒂尔达也谨守女儿本分，即使被父亲囚禁、伤害乃至刺杀也至死不说他一句坏话。哥特小说最重要代表作家之一安·拉德克利夫(1764—1823)笔下的女主人公，比如《尤多尔福的奥秘》(1794)中的法国姑娘艾米莉，往往“被动”无为。这源自社会对女德的设计与限定，源自于她们的被压制被规约的处境。但是另一方面，女性的“不动”又显然是对男性人物所代表的“行动”的一个反衬，是对诱发那些行动的个人主义观念的否定。如果我们考虑到艾米莉是她父亲圣奥伯特的避世无为存在方式的延续，这一层意思就更加明显。这里，不能不提一提艾米莉的另外一个对照人物即尤多尔福城堡原女主人劳伦蒂尼。后者是女性中的行动者。她自幼被父母过度溺爱，随心所欲；最后被情欲、嫉妒、愤恨驱使，残忍地毒杀了情人的妻子。为此她受到了双重的惩罚。有违“女德”的私奔行径使劳伦蒂尼在世人眼里变得可疑可鄙，从而失去嫁给自己所爱男人的机会；而后的谋杀则进一步断送了她本人，使她不得不遁入修道院度余生并陷入疯狂。劳伦蒂尼和艾米莉的关系有点类似《简·爱》中的疯女人和主人公简的关系。她的故事证明了自由也即奴役——即追求彻底的个人自由反而使自己成了私欲

---

① Probyn. *English Fiction of the 18th Century*. London, Longman, p. 171.

② 韩加明：《简论哥特小说的产生和发展》，《国外文学》，2000 年 1 期，第 36 页。

的奴隶,证明了艾米莉的道德选择的正确性。拉德克利夫的小说把女性人物的消极被动与她们的恐惧焦虑熔于一炉,表明这种被刻意强调的"被动"特征既是对现存的性别规范的认可,又是一种受压抑地位的产物;既是对非竞争型处世态度的肯定,又是对弱者所受迫害的抗议。

在《奥特朗托堡》中,我们遇到的另一个不能回避却又很难梳理清楚的问题就是恐怖与非理性的美学魅力。这个问题和小说包含的道德寓言没有直接关系,却是哥特小说的吸引力的重要根源。

当时的一位女性写家巴保德太太说,人们"显然满心愉悦地流连于纯粹可怕的东西",真是一种"心灵的悖论"[①]。自艾狄生起,讲求理性的说教劝导已经进行了半个多世纪。但是,在18世纪中后期的英国迷信活动仍旧人气很旺,甚至积聚了进一步回潮的能量。特别是在下层民众中,"鬼"仍旧极有市场,神怪故事相当畅销。1762年出过一桩沸沸扬扬的"考科巷闹鬼"事件。华尔浦尔曾和一帮贵族赶热闹看鬼显灵,约翰逊博士也曾一本正经地作为权威见证者前去验证鬼是否存在。华尔浦尔本人对功利主义理性深有不满,他在致友人的信中明确地表示:"我写这本书不是为现今这个时代,它除了冷冰冰的常识常理什么都不能容忍……我随心所欲发挥自己的想象……我的写法是与规则、与批评家和哲学家们的抗争。"另一方面,也许是因为曾亲身参与闹鬼通灵事件,他对神秘恐怖事物的美学潜力和市场潜力有相当敏锐的感知,于是把自己的作品神秘化,宣称他的"这部罗曼司的起源"是梦。当然,华尔浦尔笔下的阴森场景也的确与潜意识、梦境以及视觉艺术有内在的关系。

有学者指出,民众的迷信与他们在新的经济、社会结构中的感受和迷惑密切相关:"如果说在18世纪的英国神灵日益商业化了,那么在那个时代里商业也日益神灵化了……超自然的语言被越来越多地用于认可市场资本主义的特征并将其推而广之。"把操纵经济的所谓"看不见的手"视为天意的言论风行一时,其实是对市场资本主义的神化。面对这样一种新的主宰万事万物的"神"力,"人们需要的是惧怕:惧怕正是人适应、接受一个以非理性和威胁为基础的社会实体所必须付出的那

---

① 转引自 Robert Miles. *Gothic Writing*:1750—1820. London,Routledge,1993,p. 167.

种代价”。[①] 在这些学者看来，人们是在通过哥特小说来体味恐怖，学习接受那些有威胁的异己事物。他们的一家之言可以给我们不少启发。

对“恐怖”文化的这种社会心理学解读的一个有力的佐证是，哥特小说中的恐怖几乎都是从女性角度感受的，而且“女性小说中的哥特式恐怖几乎无一例外都毫不含糊地是经济的”。[②] 在《尤多尔福》中，艾米莉的白热化的恐怖想象主要源自对蒙托尼的惧怕。蒙托尼是个赌徒，兼有封建领主和商业冒险家两重身份。他和艾米莉的姑妈的婚姻是一种纯粹交易。所以，当他发现妻子不肯俯首帖耳地乖乖交出财权，就对她施加粗暴的折磨迫害。这样，父母双亡、家产被人侵吞的艾米莉便“堕人”了以蒙托尼夫妇代表的充满利益争夺的世界里，邪恶而凶暴的姑夫和自私又无能的姑妈取代了慈爱的父母；哥特化、魔怪化了的“家”（即尤多尔福城堡）取代了她原来居住的牧歌田园。所以，她才会满脑子的阴谋和凶杀，才会看见帷幕就想到死人，几天不见姑母就认定她已经遇难。极而言之，可以说艾米莉是从孤悬于社会之外的理想田园进入到了社会之中，从传统的亲属关系体系进入到草木皆兵的资本主义市场关系中。该书中的尤多尔福城堡、勃朗庄园和圣克莱尔修女院都和奥特朗托城堡有相似之处，其中的“恐怖”和“闹鬼”大多是缘自因膨胀的私欲而引发陷害事件。在这种氛围下，尤多尔福所在的意大利山区的“广袤的松林”、“巨大的绝壁”纷纷显现出凶险意味，“把艾米莉肃然的感觉升为骇惧：她在身边看到的尽是阴郁雄大或壮伟[③]可怕的形象；而另一些同样阴郁、同样恐怖的形影则在她的想象中隐约闪现。”（224 页）[④]此时，无依无靠的艾米莉已经是惊弓之鸟——她预见到，如不能处处顺从蒙托尼的心思，将来的日子肯定很难过，对灾祸的预感被投射到了她的所见所闻上。哥特小说写“壮伟”、写神怪其实大抵是在写非理性的恐怖，神秘的超自然现象所引起的悸动包含着恐惧、担忧和某种“受虐”心态。尤多尔福城堡中曲折幽暗的走廊，给艾米莉安排的

---

① E. J. Clery. *The Rise of Supernatural Fiction*. Cambridge, Cambridge UP, 1995, p. 9.

② Edward Copeland. *Women Writing about Money*. Cambridge, Cambridge UP, 1995, p. 36.

③ 原文为 Sublime，过去常译“崇高”，也译“壮美”。作为一个美学概念来自古希腊文论家朗吉努斯的论文《论崇高》（该文在 17 世纪后期译成英文）。不过，在 18 世纪英国文学强调“惊怵”和“恐惧”的语境里（如此处），似乎很难译为“崇高”或“壮美”，故试译“壮伟”。

④ 该书引文页码均出自 Ann Radcliffe. *The Mystery of Udolpho*. Oxford, Oxford UP, 1980.

那处位置偏僻而且无法从屋内锁门的居室,关于城堡原女主人幽灵的传说,无一不是惊恐担忧的根源。古堡中有一挂帷幕本不算离奇,但是在胆战心惊的艾米莉看来,幕布指示着神秘而邪恶的存在:

> (帷幕)给物品投上一层神秘……引起了一丝恐怖。当这种性质的恐怖占据了头脑并不断扩张时,便升华为一种强烈的期待,此时它是真正壮伟的,甚至引导我们在迷狂中追寻那个我们似乎害怕的东西。(*248* 页)

在这里,壮伟或神秘的事物显然是观看者的内心感受的外向投射。作为一个被剥夺了经济来源、知情权和行动权的年轻姑娘,艾米莉面对无法无天的巨大权力感到惊恐万状而又束手无策,她的过分的哥特式想象正是由此而生发。突出"观看者"和遐想者,是一种转移的叙事策略:从恐怖的景象或事物转到观看者的主观感受。

总之,哥特小说中的超自然的恐怖事物或景象常常是与人物的主观感受和主观想象联系在一起的,是他们的社会生存条件经内化后再(向外)投射的结果。也就是说,"壮伟"和恐怖(对书中人物以及读者)的美学吸引力不仅仅在于激发令人愉悦的好奇或紧张,其根源也并不尽如一些倾向心理分析的学者所说是出于某种"爱恨交加"的"基于恐怖的色情狂想",而是折射出了当时弱势群体特别是妇女的某些现实生存处境。

不过,不论 18 世纪末的英国受众对"恐怖"文学有何种心理需要,在启蒙精神主导下的文化氛围里,文人公然谈鬼神说超自然事物是难逃诟病的,而被公认为缺乏理性精神的女性又往往首当其冲。克莱拉·芮福(1729—1807)的哥特故事《老英国男爵》(1777)"缩回到理性和现实可能性",芮福之后的女作家大都淡化所谓的超自然描写,社会压力恐怕是原因之一。即使是华尔浦尔也为他的篇幅不长的虚构故事安排了复杂的叙述层次和框架结构。小说中最先出现的"译者前言"煞有介事地对书的来历和内容做了一番考古性解释和评说,使叙事中的超自然奇异内容有了某种历史合理性,既不过分唐突 18 世纪英国人的理性思维,又顺理成章地把鬼神再次引入文学,迎合了当时许多英国新教徒想从"黑暗"中世纪里挖掘出神秘事物的不自觉的愿望。后来,在

小说得到社会承认以后，华尔浦尔便站到前台来，写了第二版前言，自行“解构”了那套翻译古文稿的神话，并公开地提出重新采用罗曼司体裁、拓展小说门路的美学设想。两个前言并列刊出，表明华尔浦尔本人并不真的相信幽灵魔鬼。

华尔浦尔没有把小说中的内在矛盾清除尽净，使之成为一个完全自圆其说的寓言；也没有像芮福或拉德克利夫那样最终用合理的原因解释书中神秘的“超自然”现象。这是他的阔达，也是他的幸运。因为这使他的故事更投合百姓的趣味，也埋下更多的伏笔，种下更多的可能性。《奥特朗托堡》是一次粗略但极有潜力的尝试，不是最精彩的小说，却可以被视为哥特故事“创作方法要略”。

“什么是‘哥特式’？”一位研究者在他的专著中自问自答地定义道：“我的简单回答就是：哥特式是表现四分五裂的主体的一个话语场所和‘狂欢式’形态。”他强调“四分五裂的主体”，其思想基点是认为“哥特式作品在思想论争的层面上深切介入了对自我的再现”。因此，他进一步借另一位学者的话发问：哥特式小说的出现是否针对社会自我中至今尚未消除的一种“更深的创伤”，“一条裂缝，一种失衡，一道沟壑”？[①] 援引这段话，并不是因为该定义能帮助我们确切地把握、理解华尔浦尔们的故事，而是想举个例子说明随着“文化”热和理论热升温，这类长久以来被相对忽视的作品如何开始进入学者们的中心视野，如何与最新潮的理论术语纠结并成为“说不尽的哥特小说”。虽然上述定义传达的问题多于答案，但是它有关哥特小说与社会自我的关系的说法是值得深思的，它一方面与前文对哥特式恶棍和“受虐”女性等等的讨论直接相关，另一方面把哥特文化的兴起纳入到 18 世纪英国有关自我（也即所谓“现代主体”）的漫长、纷纭而又意义深远的社会讨论这样一个更开阔的文化背景中。

在相关的当代研讨中，重要话题之一是哥特文化和“壮伟”的关系。《奥特朗托堡》所传播的古堡幽灵式的典型“哥特”特征在很大程度上与 18 世纪中后期在文艺界有重要影响的“壮伟”或“壮美”（sublime）观念相吻合。伯克 1757 年的论著《论壮伟与秀美》强调“壮伟”的美学和伦理价值，在定义它时突出人面对巨大（或神秘、凶险）的对象时被惊

① Miles. p. 4, p. 213, p. 10.

骇、被镇服的感受。在他眼中"壮伟"所关涉的大而强的事物不言而喻是与男性特征和男性眼光联系在一起的。

那时,与情感主义共生的女性化倾向引起不少人的忧虑。有位布朗先生撰写了一册《评时下的风尚和原则》(1757),把"对钱的热爱"以及"虚荣、奢侈和自私的女性化风格(effeminacy)"联系在一起,说它们造成了"极为重大的令人惊恐的危机"。① 在麦肯齐(1745—1831)笔下,理想社会似乎以传统父权制度为蓝本,而腐败现象则多与女性或女性化有所关联。几乎在同一时期里,亚当·斯密也对"商业精神的弊端"包括尚武精神和社会责任感的衰退表示忧虑,说"(大众)时时心系奢靡享乐,变得女性化、胆小怯懦"、"男人的襟怀变得狭隘,不再能激扬升华。教育被鄙弃或至少受忽视,而英勇精神几乎完全绝迹"。② 文人们的这种忧思恐怕是伯克关注"壮伟"的起因之一,也是他强调壮伟(壮美)与秀美的不同性别归属的缘由。按伯克所设想,对"壮伟"景象的欣赏内含男性观察者(他感到震惊、赞叹并被激发),是对斯密所斥责的那些女性化精神弊端的矫正。

然而,有如是历史的反讽,哥特小说对"壮伟"和阳刚美的利用几乎与伯克的本意背道而驰。在那类故事中,神秘和壮伟常常与罪恶联系在一起并通过女性观察者体现。不仅如此,特别热衷地抓住了哥特式风格所开拓的想象空间的,是一大帮女人——芮福、夏洛特·史密斯、伊莱莎·帕森斯(Eliza Parsons)、伊莱莎·芬维克(Eliza Fenwick)、伊莎贝拉·凯里(1sabella Kelly)、朱丽亚·玛丽亚·扬格(Julia Maria Young)、伊丽莎白·邦特(Elizabeth Bonhte)、卡福尔太太(Mrs. Carver),瑞吉娜·玛·罗什(Regina Maria Roche)、帕特里克太太(Mrs. Patrick)、玛丽·米克(Mary Meeke),等等。在那些被海伦·穆尔斯称之为"女性哥特式"③的作品中,描绘壮伟的笔意发生了微妙的改变。④ 尽管哥特小说推重的是曼弗雷德的妻子女儿以及艾米莉那样恪守女德、谦卑驯顺的女性形象,但是它们同时也使蒙托尼的女眷们的驯服看来有如助纣

---

① 转引自 April London. "Histriography, Pastoral, Novel" (*Eighteenth - Century Fiction*, Oct, 1997), pp. 57—58。

② 转引自 Clery. p. 104.

③ Hellen Mores. *Literary Women*. New York, Oxford UP, 1985, p. 90.

④ D. L. Hoeveler. *Gothic Feminism*. Philadelphia; Penn. State UP, 1995, pp. xi - xvi, 6—7.

为虐,效果可疑,使艾米莉的德行表现为计算周全的冷静的生存策略。如果说它们把劳伦蒂娜和《修道士》中的诱惑者玛蒂尔达立为反面教员,它们也赋予了这类人物最鲜明的色彩和某些最富于煽动性的言辞。当拉德克利夫让艾米莉直接质问蒙托尼凭什么行使“无限制的权威”(216 页)时,这类对“壮伟”生畏的模范女性与其说是在确认并维护旧父权秩序和阳刚风格,不如说是表达了对它们的怀疑和焦虑。

与此相关的另一个耐人寻味的话题是哥特风格与“革命”的关系。

也许因为这一亚文类似乎和法国大革命有些内在联系,在谈到哥特小说时“革命”一词会不时出现,或将其划归“革命时代的艺术”,或分析作品中的“哥特式革命”。这类小说也的确常常再现某种形式的变革或权势转移:《奥特朗托堡》以西奥多取代“现政权”收尾;《尤多尔福》结束时也出现了产权易手;在《修道士》中想为妹妹报仇的罗伦佐曾鼓励群众揭发控诉修女院里的罪行,呼吁同胞从宗教迷信和“修道的枷锁下解放出来”。[①] 不过,如前所说,在哥特小说中,推翻暴虐的统治者每每意味着更古老权力秩序的恢复。当情形并非如此,如罗伦佐与被激愤辞藻所鼓动的民众结盟时,“革命”便很快流于失控,乌合之众虐杀了修女院长并开始破坏、焚烧修院。在法国大革命之后“登场”的罗伦佐们的启蒙义举最终演成了暴民的骚乱。这场弗兰克斯坦式的噩梦,正是从伯克、葛德文起一代又一代英国思想者的焦虑,也是英国哥特小说上特有的“保守”的阴影。

最后,不能不提的还有哥特小说与浪漫主义文学的关系。许多历史家和文学史家把哥特文学看作是刚刚起于青萍之末的前期浪漫主义。哥特文学与情感主义有千丝万缕的联系,注重人的内心感受、注重想象力的发挥,追怀古风旧物、提倡田园情调。在这类小说中,几乎所有的人,不论正面反面,都患有“忧郁”症,都不时在某个景色奇异的地方孤独地沉思,忧郁(melancholy)一词成了常常出现的字眼。就这些看,它们确与此后不久兴起的浪漫派诗歌有诸多相通之处,柯尔律治和玛丽·雪莱等人作品中的明显的哥特式因素也是这种血缘关系的明证——无怪牛津大学出版社的《浪漫时代:英国文化 1776—1832》(1999;ed. Iain McCalman)一书把哥特文学的兴起径直归入浪漫主义时

---

① M. G. Lewis. *The Monk: a Romance.* London, Gibbings, 1996, Vol. 3, pp. 81—82.

代。卡瑟尔在一篇很有影响的论文中令人信服地指出,《尤多尔福》的一个突出特点就是强调主人公的内心感受,外部世界被虚化,一再把他人认定为"鬼魂",人物不断地被回忆纠缠,等等。她说:"被鬼魂祟扰……是显示自己富于同情心和想象能力",包含了情感主义的思想内容;同时,将"他者幽灵化"、虚化外在现实并扩张主观感受,这标志着浪漫个人主义思想的兴起,"表达了一种新的感情结构,一种新的人际关系模式,一种有关自我和他人的新的现象学"。[①]

当然,我们也必须注意到,在哥特小说的内在寓言结构中,某些后来被认定为具有典型浪漫主义特征的表现——如对个性的张扬——很多时候被分派给反面的人物,是被惩罚和警戒的事物。有人曾这样分析拉德克利夫将多情善感与常理常识结合的手法:"她小心地运用引起恐惧的哥特式因素,同时也很有分寸地利用女性善感情调的宏大遗产,因为后者此时已经成为潜在的自我放纵和破坏社会的危险特征。"[②]拉德克利夫对情感主义文学里的个人中心主义想象是怀有戒心的,她的女主人公在一定程度上代表着对浪漫情调和自我放纵的节制——艾米莉对爱人的浪漫幻想落了空,她的狂热的哥特式想象也在很大程度上被证明是主观的、夸大的。就思想倾向而言,典型的哥特小说似乎与20世纪里一些中外学者所说的"消极的"或湖畔派保守浪漫诗人们比较接近,与雪莱、拜伦等人在精神旨趣上则有重大区别。哥特主义的两重性突出地体现于稍后英国浪漫主义诗歌的两种走向。

概括起来,我们或许有理由说,英国18世纪的哥特式风格是对"现代性"的一次左顾右盼、三心二意并且最终中途掉头的狙击。在某个意义上,它肇起于对现代个人主义和理性主义的双重不满,但最终消融于拉德克利夫式的小心翼翼的理性和浪漫主义诗歌的个性张扬。

不过,也正因为作为"情感主义文化的一个变种"[③]的哥特小说有如此复杂的层次和如此不同的面目,它才提供了丰富的可能性并具有了长久的生命力。在当时的激进作家葛德文和玛丽·沃斯通克拉夫特

---

① Terry Castle. "Spectralization of the Other in The Mysteries of Udolpho". in F. Nussbaum & L. Brown(ed.), *The New Eighteenth Century*, New York, Methuen, 1997, pp. 234, 236—237.

② Janet Todd. *The Sign of Angellica*. pp. 256—258.

③ Barker - Benfield. *The Culture of Sensibility*. Chicago: Univ. of Chicago P., 1996, p. 318.

手中，它演绎出反封建的政治寓言，在查·罗·马图林（1782—1824）的想象里，它召唤出《漂泊者梅尔默斯》（1820）的悲剧，在玛丽·雪莱笔下，它幻化出质疑人类理想和科学追求的弗兰肯斯坦的怪物。此后，哥特幽灵又在勃朗特姐妹、狄更斯、史蒂文森和杜穆里埃等许多作家的笔下一再还魂复出。在后世的发展中，这个有鲜明特色并触动了现代人某些深层心理需要或心理创伤的文类依然保持着社会批评和心理探究的潜能，同时又成为书商大力开发的有利可图的项目。如果说华尔浦尔和贝克福德等第一代哥特式写作者的尝试介乎于玩票自娱和哗众取宠之间，那么后继者们便越来越明确地意识到了这类作品的市场价值。从那时起，直到今天，哥特小说都作为一种畅销文类而兴盛地存在。

选自黄梅：《推敲"自我"：小说在18世纪的英国》
北京：生活·读书·新知三联书店，2003年

自传文学的辩证法典范

柳鸣九

在历史上多得难以数计的自传作品中,真正有文学价值的显然并不多,而成为文学名著的则更少。至于以其思想、艺术和风格上的重要意义而奠定了撰写者的文学地位——不是一个普通的文学席位,而是长久地受人景仰的崇高地位的,也许只有《忏悔录》了。卢梭这个不论在社会政治思想上,在文学内容、风格和情调上都开辟了一个新的时代的人物,主要就是通过这部自传推动和启发了19世纪的法国文学,使它——用当时很有权威的一位批评家的话来说——"获得最大的进步"、"自巴斯喀以来最大的革命",这位批评家谦虚地承认:"我们19世纪的人就是从这次革命里出来的。"①

写自传总是在晚年,一般都是在功成名就、忧患已成过去的时候,然而对于卢梭来说,他这写自传的晚年是怎样的一个晚年啊!

1762年,他50岁,刊印他的著作的书商,阿姆斯特丹的马尔克-米谢尔·雷伊,建议他写一部自传。毫无疑问,像他这样一个平民出身、走过了漫长的坎坷的道路、通过自学和个人奋斗居然成为知识界的巨子、名声传遍整个法国的人物,的确最宜于写自传作品了,何况在他的生活经历中还充满了五光十色和戏剧性。但卢梭并没有接受这个建议,显然是因为自传将会牵涉到一些当时的人和事,而卢梭是不愿意这样做的。情况到《爱弥儿》出版后有了变化,大理院下令焚烧这部触怒了封建统治阶级的作品,并要逮捕作者,从此,他被当作"疯子"、"野蛮人"而遭到紧追不舍的迫害,开始了逃亡的生活,他逃到瑞士,瑞士当局也下令烧他的书,他逃到普鲁士的属地莫蒂亚,教会发表文告宣布他是上帝的敌人,他没法继续待下去,又流亡到圣彼得岛。对他来说,官方

① 圣-勃夫:《让-雅克·卢梭的〈忏悔录〉》,《月曜日丛谈》第3卷,第78页,巴黎 Garnier Frères 版。

的判决和教会的谴责已经是够严酷的了，更沉重的一击又接踵而来：1765年出现了一本题名为《公民们的感情》的小册子，对卢梭的个人生活和人品进行了攻击，令人痛心的是，这一攻击并不是来自敌人的营垒，而显然是友军之所为。卢梭眼见自己有被抹得漆黑、成为一个千古罪人的危险，迫切感到有为自己辩护的必要，于是在这一年，当他流亡在莫蒂亚的时候，他怀着悲愤的心情开始写他的自传。

整个自传是在颠沛流离的逃亡生活中断断续续完成的。在莫蒂埃和皮埃尔岛时，他仅仅写了第一章，逃到英国的武通后，他完成了第一章到第五章前半部分，第五章到第六章则是他回到法国后，1767年住在特利堡时完成的，这就是《忏悔录》的第一部。经过两年的中断，他于1769年又开始写自传的第七章至第十二章，即《忏悔录》的第二部，其中大部分是他逃避在外省的期间写出来的，只有末尾一章完成于他回到了巴黎之后，最后"竣工"的日期是1770年11月。此后，他在孤独和不幸中活了将近八年，继续写了自传的续篇《一个孤独的散步者的梦想》。

《忏悔录》就是卢梭悲惨的晚年的产物，如果要举出他那些不幸岁月中最重要的、甚至是唯一的内容，那就是这一部掺和着辛酸的书了。这样一部在残酷迫害下写成的自传，一部在四面受敌的情况下为自己的存在辩护的自传，怎么会不充满一种逼人的悲愤？它那著名的开篇，一下子就显出了这种悲愤所具有的震撼人心的力量。卢梭面对着种种谴责和污蔑、中伤和曲解，自信他比那些迫害和攻击他的大人先生、正人君子们来得高尚纯洁、诚实自然。一开始就向自己的时代社会提出了勇敢的挑战："不管末日审判的号角什么时候吹响，我都敢拿着这本书走到至高无上的审判者面前，果敢地大声说：'请看！这就是我所做过的，这就是我所想过的，我当时就是那样的人……请你把那无数的众生叫到我跟前来！让他们听听我的忏悔……然后，让他们每一个人在您的宝座前面，同样真诚地披露自己的心灵，看有谁敢于对您说：我比这个人好！'"①

这定下了全书的论辩和对抗的基调。在这对抗的基调后面，显然有着一种激烈的冲突，即卢梭与社会的冲突，这种冲突决不是产生于偶

① 卢梭，《忏悔录》（第一部），第1—2页。

然的事件和纠葛,而是有着深刻的社会阶级根由的。

卢梭这一个钟表匠的儿子,从民主政体的日内瓦走到封建专制主义之都巴黎,从下层人民中走进了法兰西思想界,像他这样一个身上带着尘土、经常衣食无着的流浪汉,和整个贵族上流社会当然是两个不同的世界,即使和同一营垒的其他启蒙思想家孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗也有很大的不同。孟德斯鸠作为一个拥有自己的庄园、同时经营工商业的穿袍贵族,一生过着安逸的生活;伏尔泰本人就是一个大资产者,家有万贯之财,一直是在社会上层活动;狄德罗也是出身于富裕的家庭,他虽然也过过清贫的日子,毕竟没有卢梭那种直接来自社会底层的经历。卢梭当过学徒、仆人、伙计、随从,像乞丐一样进过收容所,只是在经过长期勤奋的自学和个人奋斗之后,才逐渐脱掉听差的号衣,成了音乐教师、秘书、职业作家。这就使他有条件把这个阶层的情绪、愿望和精神带进18世纪的文学。他第一篇引起全法兰西瞩目的论文《论科学与艺术》(1750)中那种对封建文明一笔否定的勇气,那种敢于反对"人人尊敬的事物"的战斗精神和傲视传统观念的叛逆态度,不正反映了社会下层那种激烈的情绪?奠定了他在整个欧洲思想史上崇高地位的《论人类不平等的起源和基础》(1775)和《民约论》(1762)对社会不平等和奴役的批判,对平等、自由的歌颂,对"主权在民"原则的宣传,不正体现了18世纪平民阶层在政治上的要求和理想?他那使得"洛阳纸贵"的小说《新爱洛伊丝》又通过一个爱情悲剧为优秀的平民人物争基本人权,而带给他悲惨命运的《爱弥儿》则把平民劳动者当作人的理想。因此,当卢梭登上了18世纪思想文化的历史舞台的时候,他也就填补了那个在历史上长期空着的平民思想家的席位。

但卢梭所生活的时代社会,对一个平民思想家来说,是完全敌对的。从他开始发表第一篇论文的50年代到他完成《忏悔录》的70年代,正是法国封建专制主义最后挣扎的时期,他逝世后十一年就爆发了资产阶级革命。这个时期,有几百年历史的封建主义统治已经到了山穷水尽的境地。长期以来,封建生产关系所固有的矛盾、沉重的封建压榨已经使得民不聊生,农业生产低落;对新教徒的宗教迫害驱使大量熟练工匠外流,导致了工商业的凋敝;路易十四晚年一连串对外战争和宫廷生活的奢侈浪费又使国库空虚;路易十五醉生梦死的荒淫更把封建国家推到了全面破产的边缘,以致到路易十六的时候,某些改良主义的

尝试也无法挽救必然毁灭的命运了。这最后的年代是腐朽、疯狂的年代，封建贵族统治阶级愈是即将灭顶，愈是顽固地要维护自己的特权和统治。杜尔果当上财政总监后，提出了一些旨在挽救危机的改良主义措施，因而触犯了贵族特权阶级的利益，很快就被赶下了台。他的继任者内克仅仅把宫廷庞大的开支公之于众，触怒了宫廷权贵，也遭到免职。既然自上而下的旨在维护封建统治根本利益的改良主义也不为特权阶级所容许，那么，自下而上的反对和对抗当然更要受到镇压。封建专制主义的鼎盛虽然已经一去不复返，但专制主义的淫威这时并不稍减。伏尔泰和狄德罗都进过监狱，受过迫害。这是18世纪思想家的命运和标志。等待着思想家卢梭的，就正是这种社会的和阶级的必然性，何况这个来自民间的人物，思想更为激烈，态度更为孤傲：他居然拒绝国王的接见和赐给年金；他竟然表示厌恶巴黎的繁华和上流社会的奢侈；他还胆敢对"高贵的等级"进行如此激烈的指责："贵族，这在一个国家里只不过是有害而无用的特权，你们如此夸耀的贵族头衔有什么可令人尊敬的？你们贵族阶级对祖国的光荣、人类的幸福有什么贡献！你们是法律和自由的死敌，凡是在贵族阶级显赫不可一世的国家，除了专制的暴力和对人民的压迫以外还有什么？"①

《忏悔录》就是这样一个激进的平民思想家与反动统治激烈冲突的结果。它是一个平民知识分子在封建专制压迫面前维护自己不仅是作为一个人、更重要的是作为一个普通人的人权和尊严的作品，是对统治阶级迫害和污蔑的反击。它首先使我们感到可贵的是，其中充满了平民的自信、自重和骄傲，总之，一种高昂的平民精神。

由于作者的经历，他有条件在这部自传里展示一个平民的世界，使我们看到18世纪的女仆、听差、农民、小店主、下层知识分子以及卢梭自己的平民家族：钟表匠、技师、小资产阶级妇女。把这样多的平民形象带进18世纪文学，在卢梭之前只有勒·萨日。但勒·萨日在《吉尔·布拉斯》中往往只是把这些人物当作不断蔓延的故事情节的一部分，限于描写他们的外部形象。卢梭在《忏悔录》中则完全不同，他所注重的是这些平民人物的思想感情、品质、人格和性格特点，虽然《忏悔

---

① 卢梭：《新爱洛伊丝》第1卷，第62封信，《卢梭作品集》第6卷，第209页，巴黎Armand Aubrée版。

录》对这些人物的形貌的描写是很不充分的,但却足以使读者了解18世纪这个阶层的精神状况、道德水平、爱好与兴趣、愿望与追求。在这里,卢梭致力于发掘平民的精神境界中一切有价值的东西:自然淳朴的人性、值得赞美的道德情操、出色的聪明才智和健康的生活趣味等等。他把他平民家庭中那亲切宁静的柔情描写得多么动人啊,使它在那冰冷无情的社会大海的背景上,像是一个始终召唤着他的温情之岛。他笔下的农民都是一些朴实的形象,特别是那个冒着被税吏发现后就会被逼得破产的拿出丰盛食物款待他的农民,表现了多么高贵的慷慨;他遇到的那个小店主是那么忠厚和富有同情心,竟允许一个素不相识的流浪者在他店里骗吃了一顿饭;他亲密的伙伴、华伦夫人的男仆阿奈不仅人格高尚,而且有广博的学识和出色的才干;此外,还有"善良的小伙子"平民乐师勒·麦特尔、他的少年流浪汉朋友"聪明的巴克勒"、可怜的女仆"和善、聪明和绝对诚实的"玛丽永,他们在那恶浊的社会环境里也都发散出了清新的气息,使卢梭对他们一直保持着美好的记忆。另一方面,卢梭又以不加掩饰的厌恶和鄙视追述了他所遇见的统治阶级和上流社会中的各种人物:"羹匙"贵族的后裔德·彭维尔先生"不是个有德的人";首席法官西蒙先生是"一个不断向贵妇们献殷勤的小猴子";教会人物几乎都有"伪善或厚颜无耻的丑态",其中还有不少淫邪的色情狂;贵妇人的习气是轻浮和寡廉鲜耻,有的"名声很坏";至于巴黎的权贵,无不道德沦丧、性情刁钻、伪善阴险。在卢梭的眼里,平民的世界远比上流社会来得高尚、优越。早在第一篇论文中,他就进行过这样的对比:"只有在庄稼人的粗布衣服下面,而不是在廷臣的绣金衣服下面,才能发现有力的身躯。装饰与德行是格格不入的,因为德行是灵魂的力量。"[①]这种对"布衣"的崇尚,对权贵的贬责,在《忏悔录》里又有了再一次的发挥,他这样总结说:"为什么我年轻的时候遇到了这样多的好人,到我年纪大了的时候,好人就那样少了呢?是好人绝种了吗?不是的,这是由于我今天需要找好人的社会阶层已经不再是我当年遇到好人的那个社会阶层了。在一般平民中间,虽然只偶尔流露热情,但自然情感却是随时可以见到的。在上流社会中,则连这种自然情感也

① 卢梭:《论科学与艺术》。

完全窒息了。他们在情感的幌子下,只受利益或虚荣心的支配。"[1]卢梭自传中强烈的平民精神,使他在文学史上获得了他所独有的特色,法国人自己说得好:"没有一个作家像卢梭这样善于把穷人表现得卓越不凡。"[2]

当然,《忏悔录》中那种平民的自信和骄傲,主要还是表现在卢梭对自我形象的描绘上。尽管卢梭受到了种种责难和攻击,但他深信在自己的"布衣"之下,比"廷臣的绣金衣服"下面更有"灵魂"和"力量"。在我们看来,实际上也的确如此。他在那个充满了虚荣的社会里,敢于公开表示自己对于下层,对于平民的深情,不以自己"低贱"的出身、不以他过去的贫寒困顿为耻,而宣布那是他的幸福年代,他把淳朴自然视为自己贫贱生活中最可宝贵的财富,他骄傲地展示自己生活中那些为高贵者的生活所不具有的健康的、闪光的东西以及他在贫贱生活中所获得、所保持着的那种精神上、节操上的丰采。

他告诉读者,他从自己那充满真挚温情的平民家庭中获得了"一颗多情的心",虽然他把这视为"一生不幸的根源",但一直以他"温柔多情"、具有真情实感而自豪;他又从"淳朴的农村生活"中得到了"不可估量的好处","心里豁然开朗,懂得了友情",虽然他后来也做过不够朋友的事,但更多的时候是在友情与功利之间选择了前者,甚至为了和流浪少年巴克勒的友谊而高唱着"再见吧,都城,再见吧,宫廷、野心、虚荣心,再见吧,爱情和美人",离开了为他提供"飞黄腾达"的机遇的古丰伯爵。

他过着贫穷的生活,却有自己丰富的精神世界。他很早就对读书"有一种罕有的兴趣",即使是在当学徒的时候,也甘冒受惩罚的危险而坚持读书,甚至为了得到书籍而当掉了自己的衬衫和领带。他博览群书,从古希腊罗马的经典著作一直到当代的启蒙论著,从文学、历史一直到自然科学读物,长期的读书生活唤起了他"更高尚的感情",形成了他高出于上层阶级的精神境界。

他热爱知识,有着令人敬佩的好学精神,他学习勤奋刻苦,表现出"难以置信的毅力"。在流浪中,他坚持不懈;疾病缠身时,他也没有中

---

① 卢梭:《忏悔录》(第一部),第181页。

② 圣-勃夫:《月曜日丛谈》第3卷,第80页,Garnier Frères 版。

断;"死亡的逼近不但没有削弱我研究学问的兴趣,似乎反而更使我兴致勃勃地研究起学问来"。他为获得更多的知识,总是最大限度地利用他的时间,劳动的时候背诵,散步的时候构思。经过长期的努力,他在数学、天文学、历史、地理、哲学和音乐等各个领域积累了广博的学识,为自己创造了作为一个思想家、一个文化巨人所必须具备的条件。他富有进取精神,学会了音乐基本理论,又进一步尝试作曲,读了伏尔泰的作品,又产生了"要学会用优雅的风格写文章的愿望";他这样艰苦地攀登,终于达到当代文化的高峰。

他生活在充满虚荣和奢侈的社会环境中,却保持了清高的态度,把贫富置之度外,"一生中的任何时候,从没有过因为考虑贫富问题而令我心花怒放或忧心忡忡"。他比那些庸人高出许多倍,不爱慕荣华富贵,不追求显赫闻达,"在那一生难忘的坎坷不平和变化无常的遭遇中",也"始终不变"。巴黎"一切真正富丽堂皇的情景"使他反感,他成名之后,也"不愿意在这个都市长久居住下去",他之所以在这里居住了一个时期,"只不过是利用我的逗留来寻求怎样能够远离此地而生活下去的手段而已。"他在恶浊的社会环境中,虽不能完全做到出污泥而不染,但在关键的时刻,在重大的问题上,却难能可贵地表现出高尚的节操。他因为自己"人格高尚,决不想用卑鄙手段去发财",而抛掉了当讼棍的前程,宫廷演出他的歌舞剧《乡村卜师》时邀他出席,他故意不修边幅以示怠慢,显出"布衣"的本色,国王要接见并赐给他年金,他为了洁身自好,保持人格独立而不去接受。

他处于反动黑暗的封建统治之下,却具有"倔强豪迈以及不肯受束缚受奴役的性格",敢于"在巴黎成为专制君主政体的反对者和坚定的共和派"。他眼见"不幸的人民遭受痛苦","对压迫他们的人"又充满了"不可遏制的痛恨",他鼓吹自由,反对奴役,宣称"无论在什么事情上,约束、屈从都是我不能忍受的"。他虽然反对法国的封建专制,并且在这个国家里受到了"政府、法官、作家联合在一起的疯狂攻击",但他对法兰西的历史文化始终怀着深厚的感情,对法兰西民族寄予了坚强的信念,深信"有一天他们会把我从苦恼的羁绊中解救出来"。

18 世纪贵族社会是一片淫靡之风,卢梭与那种寡廉鲜耻、耽于肉欲的享乐生活划清了界线。他把妇女当作一种美来加以赞赏,当作一种施以温情的对象,而不是玩弄和占有的对象。他对爱情也表示了全新

的理解，他崇尚男女之间真诚深挚的情感，特别重视感情的高尚和纯洁，认为彼此之间的关系应该是这样的："它不是基于情欲、性别、年龄、容貌，而是基于人之所以为人的那一切，除非死亡，就绝不能丧失的那一切"，也就是说，应该包含着人类一切美好高尚的东西。他在生活中追求的是一种深挚、持久、超乎功利和肉欲的柔情，有时甚至近乎天真无邪、纯洁透明，他恋爱的时候，感情丰富而热烈，同时又对对方保持着爱护、尊重和体贴。他与华伦夫人长期过着一种纯净的爱情生活，那种诚挚的性质在18世纪的社会生活中是很难见到的。他与葛莱芬丽小姐和加蕾小姐的一段邂逅，是多么充满稚气而又散发出迷人的青春的气息！他与巴西勒太太之间的一段感情又是那样温馨而又洁净无瑕！他与年轻姑娘麦尔赛莱一道作了长途旅行，始终"坐怀不乱"。他有时也成为情欲的奴隶而逢场作戏，但不久就出于道德感而抛弃了这种游戏。

他与封建贵族阶级对奢侈豪华、繁文缛节的爱好完全相反，保持着健康的、美好的生活趣味。他热爱音乐，喜欢唱歌，抄乐谱既是他谋生的手段，也是他寄托精神之所在，举办音乐会，更是他生活中的乐趣。他对优美的曲调是那么动心，童年时听到的曲调清新的民间歌谣一直使他悠然神往，当他已经是一个"饱受焦虑和苦痛折磨"的老人，有时还"用颤巍巍的破嗓音哼着这些小调"，"怎么也不能一气唱到底而不被自己的眼泪打断"。他对绘画也有热烈的兴趣，"可以在画笔和铅笔之间一连呆上几个月不出门"。他还喜欢喂鸽养蜂，和这些有益的动物亲切地相处，喜欢在葡萄熟了的时候到田园里去分享农人收获的愉快。他是法国文学中最早对大自然表示深沉的热爱的作家。他到一处住下，就关心窗外是否有"一片田野的绿色"；逢到景色美丽的黎明，就赶快跑到野外去观看日出。他为了到洛桑去欣赏美丽的湖水，不惜绕道而行，即使旅费短缺。他也是最善于感受大自然之美的鉴赏家，优美的夜景就足以使他忘掉风餐露宿的困苦了。他是文学中徒步旅行的发明者，喜欢"在天朗气清的日子里，不慌不忙地在景色宜人的地方信步而行"，在这种旅行中享受着"田野的风光，接连不断的秀丽景色，清新的空气，由于步行而带来的良好食欲和饱满精神……"

《忏悔录》就这样呈现出一个淳朴自然、丰富多彩、朝气蓬勃的平民形象。正因为这个平民本身是一个代表人物，构成了18世纪思想文化

领域里一个重大的社会现象,所以《忏悔录》无疑是18世纪历史中极为重要的思想材料。它使后人看到了一个思想家的成长、发展和内心世界,看到一个站在正面指导时代潮流的历史人物所具有的强有力的方面和他精神上、道德上所发出的某种诗意的光辉。这种力量和光辉最终当然来自这个形象所代表的下层人民和他所体现的历史前进的方向。总之,是政治上、思想上、道德上的反封建性质决定了《忏悔录》和其中卢梭自我形象的积极意义,决定了它们在思想发展史上、文学史上的重要价值。

假如卢梭对自我形象的描述仅止于以上这些,后人对他也可以满足了,无权提出更多的要求。它们作为18世纪反封建的思想材料不是已经相当够了吗?不是已经具有社会阶级的意义并足以与蒙田在《随感集》中对自己的描写具有同等的价值吗?但是,卢梭做得比这更多,走得更远,他远远超过了蒙田,他的《忏悔录》有着更为复杂得多的内容。

卢梭在《忏悔录》的另一个稿本中,曾经批评了过去写自传的人"总是要把自己乔装打扮一番,名为自述,实为自赞,把自己写成他所希望的那样,而不是他实际上的那样"①。16世纪的大散文家蒙田在《随感集》中不就是这样吗?虽然也讲了自己的缺点,却把它们写得相当可爱。卢梭对蒙田颇不以为然,他针锋相对地提出了一个哲理性的警句:"没有可憎的缺点的人是没有的。"②既是他对人的一种看法,也是他对自己的一种认识。认识这一点并不太困难,但要公开承认自己也是"有可憎的缺点",特别是敢于把这种"可憎的缺点"披露出来,却需要绝大的勇气。人贵有自知之明、严于解剖自己,至今不仍是一种令人敬佩的美德吗?显然,在卢梭之前,文学史上还没有出现过这样一个有勇气的作家,于是,卢梭以藐视前人的自豪,在《忏悔录》的第一段就这样宣布:"我现在要做一项既无先例、将来也不会有人仿效的艰巨工作。我要把一个人的真实面目赤裸裸地揭露在世人面前。这个人就是我。"③

---

① 1850年10月,《瑞士杂志》发表了《忏悔录》另一段开头,这是卢梭从自己的初稿中删去的。该稿本当时藏于纳夏台尔图书馆。

② 见圣-勃夫:《月曜日丛谈》第3卷,第81页,巴黎 Garnier Frères 版。

③ 卢梭:《忏悔录》(第一部),第1页。

卢梭实践了他自己的这一诺言，他在《忏悔录》中的确以真诚坦率的态度讲述了他自己的全部生活和思想感情、性格人品的各个方面，"既没有隐瞒丝毫坏事，也没有增添任何好事……当时我是卑鄙龌龊的，就写我的卑鄙龌龊；当时我是善良忠厚、道德高尚的，就写我的善良忠厚和道德高尚"①。他大胆地把自己不能见人的隐私公之于众，他承认自己在这种或那种情况下产生过一些卑劣的念头，甚至有过下流的行径。他说过谎，行过骗，调戏过妇女，偷过东西，甚至有偷窃的习惯。他以沉重的心情忏悔自己在一次偷窃后把罪过转嫁到女仆玛丽永的头上，造成了她的不幸，忏悔自己在关键时刻卑劣地抛弃了最需要他的朋友勒·麦特尔，忏悔自己为了混一口饭吃而背叛了自己的新教信仰，改奉了天主教。应该承认，《忏悔录》的坦率和真诚达到了令人想象不到的程度，这使它成了文学史上的一部奇书。在这里，作者的自我形象并不只是发射出理想的光辉，也不只是裹在意识形态的诗意里，而是呈现出了惊人的真实。在他身上，既有崇高优美，也有卑劣丑恶，既有坚强和力量，也有软弱和怯懦，既有朴实真诚，也有弄虚作假，既有精神和道德的美，也有某种市井无赖的习气。总之，这不是为了要享受历史的光荣而绘制出来的涂满了油彩的画像，而是一个活生生的复杂的个人。这个自我形象的复杂性就是《忏悔录》的复杂性，同时也是《忏悔录》另具一种价值的原因。这种价值不仅在于它写出了惊人的人性的真实，是历史上第一部这样真实的自传，提供了非常宝贵的、用卢梭自己的话来说，"可以作为关于人的研究——这门学问无疑尚有待于创建——的第一份参考材料"②；而且它的价值还在于，作者之所以这样做，是有着深刻的思想动机和哲理作为指导的。

卢梭追求绝对的真实，把自己的缺点和过错完全暴露出来，最直接的动机和意图，显然是要阐述他那著名的哲理：人性本善，但罪恶的社会环境却使人变坏。他现身说法，讲述自己"本性善良"、家庭环境充满柔情，古代历史人物又给了他崇高的思想，"我本来可以听从自己的性格，在我的宗教、我的故乡、我的家庭、我的朋友间，在我所喜爱的工作中，在称心如意的交际中，平平静静、安安逸逸地度过自己的一生。我

---

① 卢梭：《忏悔录》（第一部），第2页。

② 卢梭：《忏悔录》（第二部），前言。

将会成为善良的基督教徒、善良的公民、善良的家长、善良的朋友、善良的劳动者。"[①]但社会环境的恶浊,人与人之间关系的不平等,却使他也受到了沾染,以至在这写自传的晚年还有那么多揪心的悔恨。他特别指出了社会不平等的危害,在这里,他又一次表现了他在《论人类不平等的起源和基础》中的思想,把社会生活中的不平等视为正常人性的对立面,并力图通过他自己的经历,揭示出这种不平等对人性的摧残和歪曲。他是如何"从崇高的英雄主义堕落为卑鄙的市井无赖"呢?正是他所遇到的不平等、不公正的待遇,正是"强者"的"暴虐专横","摧残了我那温柔多情、天真活泼的性格",并"使我染上自己痛恨的一些恶习,诸如撒谎、怠惰、偷窃等等"。以偷窃而言,它就是社会不平等在卢梭身上造成的恶果。卢梭提出一个问题:如果人是处于一种"平等、无忧无虑的状态"中,"所希望的又可以得到满足的话",那么又怎么会有偷窃呢?既然"作恶的强者逍遥法外,无辜的弱者遭殃,普天下皆是如此",那么怎么能够制止偷窃的罪行呢?对弱者的惩罚不仅无济于事,反而更激起反抗,卢梭在自己小偷小摸被发现后经常挨打,"渐渐对挨打也就不在乎了",甚至"觉得这是抵消偷窃罪行的一种方式,我倒有了继续偷窃的权利了……我心里想,既然按小偷来治我,那就等于认可我作小偷"。卢梭在通过自己的经历来分析不平等的弊害时,又用同样的方法来揭示金钱的腐蚀作用,他告诉读者:"我不但从来不像世人那样看重金钱,甚至也从来不曾把金钱看做多么方便的东西",而认定金钱是"烦恼的根源"。然而,金钱的作用却又使他不得不把金钱看作"是保持自由的一种工具",使他"害怕囊空如洗",这就在他身上造成了这样一种矛盾的习性:"对金钱的极端吝惜与无比鄙视兼而有之。"因此,他也曾"偷过七个利物尔零十个苏",并且在钱财方面不时起过一些卑劣的念头,如眼见华伦夫人挥霍浪费、有破产的危险,他就想偷偷摸摸建立起自己的"小金库",但一看无济于事,就改变做法,"好像一只从屠宰场出来的狗,既然保不住那块肉,就不如叼走我自己的那一份"。从这些叙述里,除了可以看到典型卢梭式的严酷无情的自我剖析外,就是非常出色的关于社会环境与人性恶的互相关系的辩证法的思想了。在这里,自我批评和忏悔导向了对社会的谴责和控诉,对人性恶的挖掘转化成

---

① 卢梭:《忏悔录》(第一部),第50页。

了严肃的社会批判。正因为这种批判是结合着卢梭自己痛切的经验和体会，所以也就更为深刻有力，它与卢梭在《论人类不平等的起源和基础》中对于财产不平等、社会政治不平等的批判完全一脉相承，这一部论著以其杰出的思想曾被恩格斯誉为“辩证法的杰作”。

卢梭用坦率的风格写自传，不回避他身上的人性恶，更为根本的原因还在于他的思想体系。他显然并不把袒露自己、包括袒露自己的缺点过错视为一种苦刑，倒是为深信这是一个创举而自诩。在他看来，人具有自己的本性，人的本性中包括了人的一切自然的要求，如对自由的向往、对异性的追求、对精美物品的爱好，等等。正如他把初民的原始淳朴的状态当作人类美好的黄金时代一样，他又把人身上一切原始的本能的要求当作了正常的、自然的东西全盘加以肯定。甚至在他眼里，这些自然的要求要比那些经过矫饰的文明化的习性更为正常合理。在卢梭的哲学里，既然人在精美的物品面前不可能无动于衷，不，更应该有一种鉴赏家的热情，那么，出于这种不寻常的热情，要“自由支配那些小东西”，又算得了什么过错呢？因此，他在《忏悔录》中，几乎是用与“忏悔”绝缘的平静的坦然的语调告诉读者：“直到现在，我有时还偷一点我所心爱的小玩艺儿”，完全无视从私有制产生以来就成为道德箴言的“勿偷窃”这个原则，这是他思想体系中的一条线索。另一条线索是：他与天主教神学相反，不是把人看作受神奴役的对象，而是把人看成是自主的个体，人自主行动的动力则是感情，他把感情提到了一个重要的地位，认为“先有感觉，后有思考”是“人类共同的命运”。因此，感情的真挚流露、感情用事和感情放任，在他看来就是人类本性纯朴自然的表现了。请看，他是如何深情地回忆他童年时和父亲一道，那么“兴致勃勃”地阅读小说，通宵达旦，直到第二天清晨听到了燕子的呢喃，他是多么欣赏他父亲这种“孩子气”啊！这一类感情的自然流露和放任不羁，就是卢梭哲学体系中的个性自由和个性解放。卢梭无疑是 18 世纪中把个性解放的号角吹得最响的一个思想家，他提倡绝对的个性自由，反对宗教信条和封建道德法规的束缚，他傲视一切地宣称，那个时代的习俗、礼教和偏见都不值一顾，并把自己描绘成这样一个典型，宣扬他以个人为中心、以个人的感情、兴趣、意志为出发点、一任兴之所至的人生态度。这些就是他在《忏悔录》中的思想的核心，这也是他在自传中力求忠于自己、不装假、披露一切的根本原因。而由于所有这一切，他的

这部自传自然也就成为一部最活生生的个性解放的宣言书了。

卢梭虽然出身于社会的下层，但在当时的历史条件下，他的思想体系不可能超出资产阶级的范围，他在《忏悔录》中所表现的思想，其阶级性质是我们所熟悉的，它就是和当时封建思想体系相对立的资产阶级人道主义的思想。一切以时间、地点、条件为转移。这种思想在历史发展过程中、在当时18世纪，显然具有非常革命的意义。它以宗教世界观为对立面，主张以人为本，反对神学对人的精神统治，它从人这个本体出发，把自由、平等视为人的自然本性，反对封建的奴役和压榨，在整个资产阶级反封建的历史时期里，起着启迪人们的思想、摧毁封建主义的意识形态、为历史的发展开辟道路的作用。然而，这种思想体系毕竟是一个剥削阶级代替另一个剥削阶级、一种私有制代替另一种私有制的历史阶段的产物，带有历史的和阶级的局限性。因而，我们在《忏悔录》中可以看到，卢梭在与宗教的"神道"对立、竭力推崇自己身上的"人性"、肯定自己作为人的自然要求的同时，又把自己的某些资产阶级性当作正当的"人性"加以肯定；他在反对宗教对人的精神奴役、肯定自我活动的独立自主性和感情的推动作用的同时，又把自己一些低劣的冲动和趣味美化为符合"人性"的东西。他所提倡的个性自由显然太至高无上了，充满了浓厚的个人主义的味道；他重视和推崇人的感情，显然又走向了极端，而成为了感情放纵。总之，这里的一切既表现了反封建反宗教的积极意义，又暴露了资产阶级意识形态的本质。

卢梭并不是最先提出资产阶级人道主义思想的思想家，在这个思想体系发展的过程中，他只是一个环节。早在文艺复兴时代，处于萌芽阶段的资本主义关系就为这种意识形态的产生提供了土壤，这种思想体系的主要方面和主要原则，从那时起，就逐渐在历史的过程中被一系列思想家、文学家充实完备起来了。虽然卢梭只是其中的一个阶段，却无疑标志着一个新的阶段。他的新贡献在于，他把资产阶级人道主义的基本原则进一步具体化为自由、平等的社会政治要求，为推翻已经过时的封建主义的统治的斗争，提供了最响亮、最打动人心的思想口号。他还较多地反映了平民阶级、也就是第三等级中较为下层的群众的要求，提出了"社会契约"的学说，为资产阶级革命后共和主义的政治蓝图提供了理论基础。这巨大的贡献使他日后在法国大革命中被民主派、激进派等奉为精神导师，他的思想推动了历史的前进。这是他作为思

想家的光荣。在文学中,他的影响似乎也并不更小,如果要在他给法国文学所带来的多方面的新意中指出其主要者的话,那就应该说是他的作品中那种充分的"自我"意识和强烈的个性解放的精神了。

"自我"意识和个性解放是资产阶级文学的特有财产,它在封建贵族阶级的文学里是没有的。在封建主义之下,个性往往消融在家族和国家的观念里。资本主义关系产生后,随着自由竞争而来的,是个性自由这一要求的提出,人逐渐从封建束缚中解脱出来,才有可能提出个性解放这一观念和自我意识这种感受。这个新的主题在文学中真正丰富起来,在法国是经过了一两百年。16世纪的拉伯雷仅仅通过一个乌托邦的德廉美修道院,对此提出了一些憧憬和愿望,远远没有和现实结合起来;17世纪的作家高乃依在《勒·熙德》里,给个性和爱情自由的要求留下了一定的地位,但也是在国家的利益、家族的荣誉所允许的范围里;在莫里哀的笔下,那些追求自由生活的年轻人的确带来了个性解放的活力,但与此并存的,也有作家关于中常之道的说教。到了卢梭这里,发生了根本的变化,是他,第一次把个性自由的原则和"自我"提到如此高的地位;是他,以那样充足的感情,表现出了个性解放不可阻挡的力量,表现出"自我"那种根本不把传统观念、道德法规、价值标准放在眼里的勇气;是他,第一个通过一个现实的人,而且就是他自己,表现出一个全面体现了资产阶级人道主义精神的资产阶级个性;是他,第一个以那样骇世惊俗的大胆,如此真实地展示了这个资产阶级个性"我"有时像天空一样纯净高远,有时像阴沟一样肮脏恶浊的全部内心生活;也是他,第一个那么深入地挖掘了这种资产阶级个性与社会现实的矛盾以及他那种敏锐而痛苦的感受。由于所有这些理由,即使我们不说《忏悔录》是发动了一场"革命",至少也应该说是带来了一次重大的突破。这种思想内容和风格情调的创新,是资本主义的发展在文学中的必然结果,如果不是由卢梭来完成的话,也一定会有另一个人来完成的。唯其如此,卢梭所创新的这一切,在资产阶级反封建斗争高涨的历史阶段,就成为了一种典型的、具有表征意义的东西而对后来者产生了启迪和引导的作用。它们被效法,被模仿,即使后来者并不想师法卢梭,但也跳不出卢梭所开辟的这一片"个性解放"、"自我意识"、"感情发扬"的新天地了。如果再加上卢梭第一次引入文学的对大自然美的热爱和欣赏,对市民阶级家庭生活亲切而温柔的感受,那么,几乎就可

以说,《忏悔录》在某种程度上是19世纪法国文学灵感的一个源泉了。

《忏悔录》前六章第一次公之于世,是1781年,后六章是1788年。这时,卢梭已经不在人间。几年以后,在资产阶级革命高潮中,巴黎举行了一次隆重的仪式,把一个遗体移葬在伟人公墓,这就是《忏悔录》中的那个"我"。当年,这个"我"在写这部自传的时候,无论如何也不会想到有一天会获得这样巨大的哀荣。当他把自己一些见不得人的方面也写了出来的时候,似乎留下了一份很不光彩的历史记录,造成了一个相当难看的形象,否定了他作为一个平民思想家的光辉。然而,他这样做本身,他这样做的时候所具有的那种悲愤的力量,那种忠于自己哲学原则的主观真诚和那种个性自由的冲动,却又在更高一级的意义上完成了一次"否定之否定",即否定了那个难看的形象而显示了一种不同凡响的人格力量。他并不想把自己打扮成历史伟人,但他却成了真正的历史伟人,他的自传也因为他不想打扮自己而成了此后一切自传作品中最有价值的一部。如果说,卢梭的论著是辩证法的杰作,那么,他的事例不是更显示一种活生生的、强有力的辩证法吗?

选自卢梭:《忏悔录》(黎星译)《译本序》
北京:商务印书馆,1997年

试析《浮士德》的哲学内涵

杨武能

上 篇

恩格斯在《英国状况》一文中指出，只有熟悉德国民族发展的另一个方面即哲学方面的人，才能真正理解诗人歌德的伟大，并且说："歌德只是直接地——在那种意义上当然是'预言式地'——陈述的事物，在德国现代哲学中都得到了发展和论证。"①

恩格斯的这段话明白地告诉我们，歌德不只是伟大的诗人和作家，也是伟大的思想家和哲人，只不过他陈述事物的方式并非一般哲学家通常使用的逻辑推理和思辨，而用了文学家的形象思维，仰仗的是作品中的艺术形象和情节；也即恩格斯所谓"直接地"、"预言式地"罢了。

反过来，我们甚至也不妨讲，歌德正因为是伟大的哲人和伟大的思想家，才成为了真正伟大的诗人和作家，才成为了世界文学史上光照古今的巨星。纵观德国文学乃至世界文学的全部历史，能像歌德似的称得上伟大思想家的确乎没有几人。

对诗人歌德作如是观，我们自然地会想起他的《浮士德》，歌德之所以称得上伟大的哲人和思想家，主要正是因为他写成了《浮士德》这部旷世不朽的巨著。

歌德没有写过任何专门的哲学著作，更未试图建立自己的体系，对此他甚至可以说还抱有反感；然而，在《浮士德》中，他却探讨和回答了德国古典哲学所涉及的种种重要问题。正是丰富而深刻的哲学内涵，构成了《浮士德》宽大厚实的思想意义基础，叫人说不完道不尽。也就难怪，黑格尔干脆称它为一部"绝对哲学悲剧"②。我们为了加深对《浮

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，北京：人民出版社，1956年，第652页。

② 黑格尔：《美学》，第3卷，下册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1981年，第310页。

士德》的认识和理解，就非常有必要从哲学的角度分析这部杰作，有必要揭示出隐藏在它变幻莫测的场面情节和多姿多彩的人物形象背后的"哲学意义"。

一

"全部哲学，特别是近代哲学的重大的基本问题，是思维和存在的关系问题。"①在诗剧《浮士德》中，歌德对这个问题做了形象生动、直截了当的回答。

在全剧开始即《天堂里的序幕》里，诗人便对大自然唱了一曲庄严的颂歌：宇宙恢宏无际，世界光明灿烂，日月星辰、风雨雷霆、海洋潮汐，各自按照永恒的轨道和法则而运动、而存在。这样一个壮丽无比的宇宙和自然界，尽管对于天使和魔鬼都"神秘莫能明"，但确定无疑地已是一个实体，一个物质存在。余下的问题仅仅是"开辟"宇宙的造化之力究竟存在于何处，世界的本原究竟是什么：是精神和意识呢，还是物质？是造物主上帝呢，还是永远运动变化着的自然本身？

对这个问题，诗剧主人公老博士浮士德也苦苦思索，力求解答。在第一部的《书斋》一场，他冥思苦想，重新翻译《圣经·新约》中的《约翰福音》，刚翻第一句便犯了嘀咕：

> ……
> 我写上了："太初有言！"
> 笔已停住，没法继续向前。
> 对"言"字不可估计过高，
> 我得将别的翻译方式寻找，
> 如果我真得到神灵的启示。
> 我又写上："太初有意！"
> 仔细考虑好这第一行，
> 下笔绝不能过分匆忙！
> 难道万物能创化于"意"？
> 看来该译作："太初有力！"

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，北京：人民出版社，1972年，第219页。

然而就在我写下“力”字，
已有什么提醒我欠合式。
神助我也！心中豁然开朗，
“太初有为！”我欣然写上。①

浮士德老博士哪里是在做“翻译”！他完全是在独立思考，力求索解宇宙形成之初造化天地万物的本原究竟是什么的问题。在《圣经·新约》的希伯来原文中，“太初有道”的“道”字为 Logos，按照基督教教义可解释为“神的理性”、“创世的原则”和上帝的肉身即耶稣基督；马丁·路德把 Logos 译作 das Won（言），浮士德一开始也用了同一译法；中文通行本的《圣经》则将 Logos 译成了“道”。可是，无论怎么译，浮士德否认“太初有 Logos”，就等于否定了它是造化天地万物的本原，就等于否定基督教关于上帝是造物主的说法。因为《约翰福音》明明白白写着：“太初有道（Logos），道与上帝同在，道就是上帝。这道太初与上帝同在。万物是藉着他造的。凡被造的，没有一样不是藉着他造的……”②

浮士德不仅以否定“太初有道”否定了上帝造物的说法，而且也不认为能造化天地万物的是属于精神范畴的“意”和难于界定和捉摸的“力”；他的最后结论叫做“为”。“为”的德文原文为 die Tat。这个词于人可以理解为行动、行为和实践；于生物可理解为生存或进化；于自然界包括社会可理解为运动和发展等等。对于宇宙万物之形成、产生，这个“为”字在浮士德看来再重要不过。由此，便宣示了一种无神论的、强调自然界本身的运动、进化、发展的宇宙观。

可是，在万物伊始的“太初”，任何进化、发展仍然必须有个基础，有个依托；任何生物和非生命存在仍然必须有个本原。这本原是基督教所谓上帝的意志吗？是唯心哲学的精神或意识吗？是老庄哲学的“无”或“空”吗？这个问题，我们在诗剧第二部第二幕的《爱琴海的岩湾》一场，得到了明确的解答。

瓦格纳造的小人霍蒙苦鲁斯为了追求生命的实体，同时引导浮士

① 歌德：《浮士德》，杨武能译，合肥：安徽文艺出版社，1998 年，第 63 页。
② 《圣经·新约全书》，香港圣经公会，1983 年，第 125 页。

德寻找古希腊美女海伦，在途中邂逅了两位古希腊的自然哲学家阿那克萨果拉斯和泰勒斯。他俩对宇宙的成因和万物的本原问题争论了两千年，一个坚持火成论，一个坚持水成论。在《浮士德》中，水成论者泰勒斯取得了最后的胜利。只听他无比兴奋地唱道：

> 万岁！万岁！万万岁！
> 美和真渗透我的全身，
> 我感觉无限快慰——
> 万物都起源于水！！
> 万物都靠水维系！
> 海洋，请永远统治！
> 你如不使云雾翻滚，
> 你如不使溪水丰盈，
> 你如不让河流延伸，
> 你如不让大江奔腾，
> 山野田原会是啥情形？
> 是你啊，使生命之树常青。
> 回声（四周一同应和）
> 是你啊，孕育新鲜的生命！①

水是万化之源，一切都生成于水。姑勿论这个答案是否完全符合科学的真理，但它肯定了世界本原的物质性。从这一点讲，这个答案就是正确的，唯物主义的。

关于宇宙和生命的成因，思维与存在的关系，精神与物质的关系等自然哲学方面的问题，在诗剧《浮士德》中还有另外一些艺术形象和情节，从不同的角度做了陈述和阐明。例如在第一部刚开始的《夜》一场，老博士浮士德怀着对“无限的自然”，对这“一切生命的源泉”、“天地之根本”的热切渴慕，用符录召唤来了地灵。可在这硕大无朋、面目可怖的自然的实际存在面前，久居书斋的老博士却退缩了，颤栗了，渺小得如同一条蛆虫。此时，地灵在嘲笑浮士德之余，兀自唱起了对于永远运

---

① 歌德：《浮士德》，杨武能译，合肥：安徽文艺出版社，1998年，第499页。

动、永远新鲜、永远生生不息的大自然的颂歌：

生命的狂潮，
行动的激浪，
我上下沉浮，
我来而复往！
生生又死死，
永恒的海洋，
经纬相交织，
火热的生长，
傍着时光飞转的纺车，
我织造神性生之云裳。[①]

地灵现形的情节和这一曲颂歌，也"预言式地"或者说寓言式地，表明了一种带有唯物主义和进化论倾向的自然哲学和宇宙观。在这种宇宙观中，至关重要的基本概念是"无限的自然"、"生命的源泉"、"天地之根本"、"生命的狂潮"、"生生复死死"、"行动的风暴"、"时间的机杼"，等等；反之，却没有"精神"、"意识"、"理性"之类非自然实际存在的地位。

再如瓦格纳关在书斋内凭智慧和人工造出的小人儿霍蒙苦鲁斯，他由于只是一个精神的产物，只能呆在玻璃瓶里与世隔绝，所以就必须去寻找生命的实体，然后才可变成真正的人。为此，他接受前文说过的水成论自然哲学家泰勒斯和善变的海神普洛丢斯的指点、引导，在撞碎玻璃瓶后变成火苗儿融汇入了"生命之源"——大海，接受爱神的化育，并且经历"千万种形式的变化"，直到成人。这些情节，于揭示《浮士德》包含的宇宙观和自然哲学同样十分重要。对此，冯至先生早在40年代就做过详细而精辟的论述，有兴趣的读者不妨找来细细阅读。[②]

诗剧《浮士德》所表现的上述带有唯物主义和进化论倾向的宇宙

---

① 歌德：《浮士德》，杨武能译，合肥：安徽文艺出版社，1998年，第27页。

② 冯至：《论歌德》，上海文艺出版社，1986年；《冯至学术精华录》，北京师范学院出版社，1989年。

观,无疑就是诗人歌德自身的自然哲学思想的反映。他青年时代深受荷兰哲学家斯宾诺沙和德国哲学家哈曼以及赫尔德尔的影响,成了一个泛神论者和自然神论者,在诗歌以及小说《少年维特的烦恼》中都对“无限的自然”做过近乎狂热的赞颂。还有,在《浮士德》第一部的《玛尔特的花园》一场里,那段主人公谈宗教、信仰和上帝的话,也把歌德的泛神论倾向表现得十分明显,而泛神论究其实质即无神论。歌德26岁到魏玛,通过主持公国的矿务而接触到地质学,进而逐渐对自然科学的研究产生了浓厚兴趣。他常年亲手采集矿物和动物、植物标本,一次一次地做颜色学和光学实验。他提出的生物蜕变论(die Lehre der Metamorphose),使他成了达尔文之前的进化论先驱。因此,也就难怪《浮士德》有那样的自然哲学观,也就难怪恩格斯在《英国现状》中强调歌德的哲人一面时,要直呼他为“无神论者”。

二

除去自然哲学和宇宙观,《浮士德》对哲学的认识论和人生观问题也同样地,不,应该说是更加着重和更加深入地进行了探讨。

这部悲剧篇幅巨大,内容庞杂,头绪纷繁,幻想、现实、神话、历史交结在一起,主人公在魔鬼靡菲斯特帮助下时而上天,时而入地,故事情节可谓光怪陆离,场面变化叫人眼花缭乱,目不暇接,思想含义似乎难于捉摸。其实呢,有一条贯穿全剧的红线,抓住它即可提纲挈领。这就是主人公浮士德对宇宙奥秘和人生意义的探索,对真理的追求。他的探索和追求能不能成功?宇宙是可知还是不可知?人生有没有意义?诗剧的主要矛盾冲突,就是围绕着这些认识论和人生观的哲学问题展开的。

开宗明义,还在《天堂里的序幕》里,这些问题便直接、干脆地提了出来:自称“否定的精灵”的魔鬼作为不可知论和虚无主义的代言者,一出场就认定理性对于人只不过是“天光的虚影”,全然没有用处,反而会使人更加愚蠢和痛苦,人还是浑浑噩噩地活着为好。天主则完全相反,认为“人在追求时难免迷误”,但“即使盲目冲动仍会意识到该走的正路”,只要借助“绵延不绝的思维”,就可以把缥缈摇摆的现象世界把握住。于是,就这个带根本性的认识论方面的分歧,魔鬼和天主打了赌;而诗剧主人公便作为人类的一个代表或者典型,充当了他们赌赛的验

证工具和实施对象。

紧接着，魔鬼便找上浮士德博士的门，诱使他和自己签了约。我们不必在此重述这份独特的契约的众所周知的内容，而只想讲它又是一次赌赛，而且跟上一次赌赛紧密相关。不过它的内容更加具体，性质已演变为人生观方面的：浮士德相信自己永远不会满足于人世间的享受而放弃追求，无所作为，苟且偷安，哪怕只是短暂的一瞬；魔鬼怀着对人类根深蒂固的轻蔑和怀疑，认为人之所求不过声色犬马、荣华权势而已，浮士德这个他心目中的狂妄的傻瓜同样不例外，因此毫不怀疑老博士最终会说出“你真美啊，请停一停！”这句话，沦为他的奴隶。也就是说他们赌的是，一个积极有为、永远追求、自强不息的人生观，一个消极混世、耽于享乐、得过且过的人生观，到底孰对孰错，孰优孰劣。

就剧情而言，第一次赌赛的结果取决于第二次赌赛的胜负；就思想意义而言，诗剧可以说是将哲学中的认识论和人生观这两个问题的探讨，紧密结合在了一起。这是因为，主人公浮士德是一个知识分子，是一个哲人；他的“有为”，他的人生意义和价值，本身就在于认识宇宙和人生，就在于追求真理。

浮士德的人生观是积极的，向上的；他信奉的是有为哲学。他作为一个人的可贵之处，他之所以被天主称作“好人”、被魔鬼视为“傻瓜”，就在于他把自己这种人生哲学坚持始终，推向极致。

不是吗，诗剧一开始歌德就借魔鬼之口，说出他是一个“野心勃勃”、“好高骛远”、“妄想摘取天上最美丽的星辰”的不知足的家伙。紧接着，他在重译《圣经》时竟然亵渎神圣，离经叛道，以“为”字代替与上帝同义的 Logos“道”字，表明他把行动、行为看得高于一切。在经历了半生的追求、四幕悲剧之后，他仍不满足，仍不灰心，仍梦想着“要在地球上大干一番，完成惊天动地的业绩”，并坚持认为：“名声毫无价值，事业重于一切！”经历了一世奋斗和追求，受尽了痛苦磨难，浮士德了解了人生，认识了“小世界”和“大世界”，认识了自然和宇宙，终于得出“智慧的最后结论”，那就是“只有每天去争取自由和生存的人，才配享受自由和生存”。

剧终，年已百岁的主人公在为群众造福的事业中找到了人生的意义，情不自禁地对眼前的一瞬说出了：“你真美啊，请停一停！”这句决定命运的话。但是，他的灵魂并未如当初约定的那样让魔鬼掳去，而是被

天使拯救上了天堂。在天使们的合唱中,我们知道了浮士德获救的原因:

> 我们能将他搭救,
> 他永远奋发向上。

浮士德得救了,胜利了!诗剧的这一结尾,明白无误地对上述的两个重大哲学问题做出了回答。这个回答,同时也是对诗剧开始时魔鬼与天主的赌赛做的裁判,其结果是否定理性、蔑视人类和人生的魔鬼——不可知论和虚无主义的化身——输了,而肯定人类对真理的追求、相信"神之子"——人一定能创造自己的幸福的上帝获得了胜利。

总而言之,诗剧《浮士德》宣示的是一种源于对人类存在的肯定,源于积极乐观的、本体论的有为哲学。

这样一种本体沦的人生哲学,在歌德可以说根深蒂固,由来已久,贯穿于他一生的思想、行动和创作,例如他青年时代的《神性》和《普罗米修斯》等作品,就把这样的哲学思想表现得充分、强烈而震撼人心。人和积极有为的人生,在这些早期的作品中便受到了狂热的讴歌和赞颂。

三

在诗剧《浮士德》里,还丰富而深刻地蕴涵着分析和认识事物的辩证思维,尽管它们不是借助抽象的概念和逻辑思辨阐释出来,而是运用艺术形象和情节"象征地"、"寓意地"进行表现。之所以能如此,恐怕与德国古典哲学中高度发展的辩证法有关。康德以他的"星云假说"把运动、变化和发展的观点引进了自然界;黑格尔以"凡是现实的都是合理的,凡是合理的都是现实的"这个命题,把辩证思维运用到了人类社会。同样地,在歌德的《浮士德》里,无论人、社会还是自然,都全处于不断的运动、变化和发展中;而所有这些运动、发展和变化的原因,又都在于事物本身所固有的矛盾。

以人为例,主人公浮士德便自谓胸中存在着"两个心灵","一个总想和另一个分离":"一个沉溺爱欲,执著尘世;另一个拼命脱离凡尘,向崇高的灵境飞升"——这便是他的内在矛盾。同时,他这种不断向上的

"心灵"或者说"精神",必然受着客观环境的束缚而总是不得满足,这又形成了他与外界社会的矛盾。加之"天主"鉴于人的精神易于弛靡怠惰,贪图绝对的安逸,又造出魔鬼来激发他的努力,于是在浮士德博士身边就有了一个对立面靡菲斯特。

正是在上述错综复杂的内外矛盾推动下,诗剧主人公走完了漫长曲折的人生旅程,一个一个地克服矛盾、超越旧我,一次一次地战胜毁灭、获得新生,终于达到了"崇高的灵的境界"。可以认为,除去最后的光明结局尚属未来的理想以外,浮士德的生活道路确实是人类发展历史的一段缩影。可以讲,没有矛盾和通过斗争对矛盾的克服,人类和浮士德一样,都得不到发展、进步和不断向上。

在诗剧《浮士德》里,辩证地看待事物的精神在靡菲斯特身上体现得尤为生动,尤其深刻。他自称"否定的精灵",明白地供认自己的本质便是一个"恶"字。但是,辩证地看,这否定和"恶"并不等于绝对的消极和坏。恩格斯曾经指出:"在黑格尔那里,恶是历史发展的动力借以表现出来的形式。这里有双重的意思,一方面,每一种新的进步都必然表现为对某一种神圣事物的亵渎,表现为对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆,另一方面,自从阶级对立产生以来,正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆……"①

歌德对恶的认识与黑格尔可算不谋而合,异曲同工。在《浮士德》的两位主人公浮士德和靡菲斯特身上,都有恩格斯指出的恶的两个方面的表现。不同只在于程度和侧重,只在于本质的差异。真正集中了恶的品性的,是靡菲斯特;通过他,恶的作用和意义被充分地展现在我们面前。

魔鬼靡菲斯特正是以"人的恶劣情欲",以一般人贪恋的酒、色、财、权等为诱饵,力图使浮士德上当受骗,苟且偷安,不思进取;可结果呢,反倒刺激了他不断上进,促使他一步步超越自己,认识了人生的真正意义。拿魔鬼自己的话来说,他就是那种"永远想作恶结果却总是创造了善的力量的一部分"。作为浮士德的对立面,他明显地起了相反相成的作用。没有他便没有浮士德,正如没有恶便无所谓善。他与浮士德如影随形,浮士德本人身上也有他的影子,就是那个"沉溺爱欲,执著尘

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,北京:人民出版社,1972年,第233页。

世”的拖后腿的心灵。所以,在他俩身上,恶与善并非截然分开,而是彼此渗透,彼此影响。

作为恶的化身,魔鬼靡菲斯特在剧中的确起到了“杠杆”的作用,积极而至关重要的作用。离了他,老学究浮士德一筹莫展,寸步难行,多半只能困死在书斋里;靠着他,浮士德才进入了“小世界”和“大世界”,完成了自己的人生使命,找到了“智慧的最后结论”,升入了“灵的境界”。

再者,魔鬼作为“恶”的化身和“否定的精灵”,也确如恩格斯说的对各个时期陈旧的、日渐衰亡的“神圣事物”,进行了肆无忌惮的“亵渎”。这便是革命导师们大为称道的“靡非斯特匪勒司的辛辣的嘲笑”。

您看,他嘲笑教会的伪善,嘲笑宫廷的腐败,嘲笑大学里的迂腐教条,嘲笑浪漫派死气沉沉的诗歌……他还对资本主义社会金钱的巨大魔力和罪恶,对所谓自由贸易与战争和海上掠夺这“三位一体”,进行了无情地揭露和尖刻地讽刺。此类例子不胜枚举,这里仅择取一二。

在诗剧第二部第一幕,他当着皇帝的面,把道貌岸然的大主教兼宰相大肆奚落一番:

> 听这番高论,先生实在很有学问!
> 凡摸不着的,您便以为远在天边,
> 凡抓不住的,您便根本不予承认,
> 凡算不出的,您便否认真实确凿,
> 凡没称过的,您便相信分量为零,
> 凡非您铸的,那金币便不值分文。

在这里,靡菲斯特活画出了一个主观唯心主义者的嘴脸,真正是愚蠢而顽固,可笑而又可厌!

再听他在第一部的《书斋》一幕,如何貌似给年轻学子答疑解惑,实则狠狠地嘲笑了名为逻辑的形而上学:

> 光阴似箭喽,时间真得抓紧,
> 想节约时间,唯有有条不紊。
> 亲爱的朋友,因此我劝你
> 首先选修逻辑学。在课堂,

你的精神将受严格的培训，
恰像穿上西班牙的长统靴[①]，
一旦将来上了思维的跑道，
就不会东倒西歪，昏昏沉沉，
就不会胡跑乱跳，瞎闯迷路，
而是迈起步来更稳重、谨慎。
随后还要对你反复训练，
养成你按部就班的习惯，
比如吃喝这种一下就成的事，
也必须来它个一！二！三！
须知思维工场就像纺织厂，
出好的产品得有能干工匠；
要脚一踩就牵动万千纱线，
梭子来而复往，急如飞燕，
棉纱悄悄流动着，流动着，
万千经纬交织只在一瞬间。
哲学家随后登上讲堂，
向你证明必须这个样：
假设甲如此，乙如此，
那么丙和丁只能如此；
假如甲不存在，乙不存在，
丙和丁也就永远不会存在。

值得一提的是，“恶”的化身靡菲斯特还经常成为一些深刻哲理的昭示者，例如马克思、恩格斯和列宁都引用过的“理论都是灰色的，生活之树长青”这句名言，便出自他这个魔鬼之口。今天，它也常出现在我们的文章里。细想起来，这同样符合辩证法。

在伟大的诗剧《浮士德》中，的确处处闪耀着辩证思维的光辉；而靡菲斯特这个形象，更是充分表现了歌德本身以及整个时代的智慧的杰作。

---

① 此处的西班牙长统靴是一种刑具的俗名。

下 篇

从本文上篇概略、粗浅的分析可以看出,《浮士德》这部巨著蕴涵的哲学思想可谓包罗万象,博大精深。这样丰富深刻的哲学内涵,当然不是从天上掉下来的,也绝非一个孤立的存在,正如天才诗人歌德和他的不朽杰作《浮士德》,也不会自动地产生在18世纪的德意志这块贫瘠的土地上一样。起决定性作用的应该是时代的大气候和德国周围的大环境。因为,在特定的互相依傍的地理条件下,在同样的文化历史传统中,欧洲各国联系密切、频繁,相互影响强烈、迅速,地处欧洲中心地带的德意志帝国,不但毗邻瑞士、荷兰、英国、法国等先后领导思想潮流的国家,而且一度还把文明古国意大利包括在版图之内,因而说得上是各种思潮的流传汇聚之地。从这个着眼点看,《浮士德》就不仅仅属于德国,而是属于整个欧洲,不然,它也就不可能成为"欧洲三百年历史的总结"。《浮士德》所蕴涵的哲理、所表现的精神,即所谓的"浮士德精神",也非纯粹的德意志精神,而是整个欧洲文化和哲学传统的延续与意大利文艺复兴以来三百年欧洲精神的凝聚和结晶。

一

我借以支撑自己论点的头一块大"石头",就是《浮士德》的具体思想内容,就是作为它主要哲学内涵的世界观和人生观,即人们所津津乐道的"浮士德精神"。

"浮士德精神"为什么是块"大石头",为什么如此重要?

如前所述,诗人歌德之所以能兼为哲人和思想家,是因为他在自己的作品里,深刻地探讨和回答了有关宇宙、人生的一系列重大哲学问题。但是仅仅指出这点,似乎还不能完全说明歌德作为思想家何以格外伟大,出类拔萃。事实上,应该说还有一个更加重要的、带决定意义的理由,就是他在其伟大的诗剧里,将自己的主要思想浓缩、凝聚成了一个闪闪发光的巨大"宝石"——"浮士德精神"。

一个多世纪以来,人们只要一提起歌德,自然会想到"浮士德精神";一提起"浮士德精神",自然会想到大文豪兼大思想家歌德。可以说,鲜明而突出的"浮士德精神"的创立,乃是哲人歌德的主要建树。可

以说,正因为凝聚着这种精神,《浮士德》这部诗剧才在众多同一题材的作品中脱颖而出,独树一帜,在世界文学史上占据着难以被其他作品取代的地位。

“浮士德精神”既然如此重要,它的具体内容究竟是什么呢?

这个问题,一直受到歌德研究者乃至普通读者的关注。国外对此问题的回答可谓异彩纷呈,人言人殊,我们的答案几十年来却似乎失之简单,往往仍然重复辜鸿铭老先生半个多世纪前的用语和提法,称“浮士德精神”即为“自强不息”的精神,云云。今天,无疑已有必要对它作进一步的展开和阐述。

为此,我以为首先得走出一个误区,既不能希望对一个形而上的、复杂的人文精神取向,也跟对自然科学现象似的下个言简意赅的定义,甚或列出一个什么等于什么的简单公式来。须知,所谓“浮士德精神”,就是诗剧主人公以其一生的奋斗、失败、再奋斗所体现出来的全部人生态度和精神追求,绝非干巴巴的一则公式、一个定义、一句教条所能概括和涵盖。

“浮士德精神”,照我看具有十分丰富的、多方面的内容。小而论之,它涉及个人的立身行事,荣辱观念,理想追求;大而论之,它涉及对社会、对人类、对宇宙的认识和态度。积极乐观,奋发进取,自强不息——永远向上,永不自满自足,不断精益求精——勇于探索真理,不畏艰险,不怕牺牲,上下求索,九死不悔——热爱生活,心系大众,“敢把天下的苦乐承担”,“宏己救人”——以奋斗为乐,为拯救人类而大胆改造自然,征服自然——高瞻远瞩,永远乐观地面向未来……所有这些,不都体现在诗剧的主人公身上,不都可以称作“浮士德精神”吗?

刚刚与靡菲斯特签完打赌的契约,浮士德面对这个只知道以声色犬马之娱诱惑世人的魔鬼,如此展示了自己的抱负和理想:

> 真正的男子汉只能是
> 不断活动,不断拼搏。
> ……
> 听着,这儿讲的并非什么享乐,
> 而是要陶醉于最痛苦的体验,
> 还有由爱生恨,由厌倦转活跃。

我胸中对知识的饥渴业已治愈，
不会再对任何的痛苦关闭封锁。
整个人类注定要承受的一切，
我都渴望在灵魂深处体验感觉，
用我的精神去攫取至高、至深，
在我的心上堆积全人类的苦乐，
把我的自我扩展为人类的自我，
哪怕最后也同样失败、沦落。[①]

老博士的这段自白，应该讲就是“浮士德精神”的权威解释。

他这样的精神，在《浮士德》产生的年代，在欧洲的启蒙运动时期，在新兴资产阶级登上历史舞台并逐渐成为主角的17、18世纪，正体现着一种新的文化精神，一种新的人生态度，一种不断拼搏、进取，永远追求“至高、至深”，在“把我的自我扩展为人类的自我”的道路上无所畏惧的积极进步的人生观和世界观。

二

阐明了“浮士德精神”是什么以后，有必要明确地指出，这种新的文化精神和新的人生态度，这种新的、进步积极的人生观和世界观，正如本篇一开始说《浮士德》不是一个偶然产生的、孤立的存在一样，也并非无源之水，无本之本，而是一棵有着三百年树龄的参天大树。这棵树深深地扎根在欧洲的历史里，扎根在它的文化传统中，只是在歌德的笔下，在诗剧《浮士德》里，它变得特别地枝繁叶茂、高大挺拔罢了。它本是文艺复兴以后逐渐成长、壮大起来的欧洲新兴资产阶级所具有的精神，本是随着资产阶级的成长、壮大而提高和弘扬了的人文主义和启蒙运动精神，也即迄于19世纪初叶整个新兴资产阶级的积极人生态度和先进世界观。这种人生态度和世界观，在歌德的《浮士德》中，只是“预言式”地、集中地、鲜明突出地体现和汇集在了诗剧的主人公身上罢了。

具体讲，意大利文艺复兴时期的人文主义肯定人生，确立了人相对于神的独立不羁的地位和价值，尊重自然和自然的人性，承认了人的欲

① 歌德:《浮士德》，杨武能译，第90—91页。

望——包括对艺术美和异性美的喜好、追求——的正当合理性，使人性获得了解放。

歌德的浮士德则更进一大步。他不只肯定人生，而是要体验、感受、享有人生的方方面面，他说“整个人类注定要承受的一切，我都渴望在灵魂深处体验感觉”，甚至包括人生的痛苦，而且永远不知足。他在神的面前岂止独立不羁，甚至像歌德的颂歌《普罗米修斯》的主人公一样敢于藐视神，与神平起平坐，甚而至于亵渎神，不但肆意篡改圣经，而且与魔鬼结盟。他不但拼命追求美，而且从往昔和彼岸招来美的化身海伦，与她结婚生子。在他身上，我们看见的不只是人性的解放，而是人性的极度张扬，人身上各种潜能的充分发挥。他不只是尊重自然，亲近自然，而且勇敢地投身于自然的改造。更加难能可贵的是，他身上还显示出资产阶级人道主义精神已开始升华，企图扩展一己的小我，为全人类的大我，为大众造福。

法国、英国的启蒙思潮视理性高于一切，尊重知识，主张返归自然，倡言自由、平等、博爱，同时却贬抑人的情感。

浮士德不只博学深思，而且是个富有批判精神的思想者，所以能摆脱书本教条的束缚，冲破中世纪僵死的知识的迷雾，为认识人生的真谛而断然逃出牢笼似的书斋，投身现实生活，全身心地去“小世界”和“大世界”中闯荡、体验，经历了人间的种种失败和成功，亲自感受了人类的喜怒哀乐，并以围海造田的宏大工程“为千万人开拓疆土”，身体力行地努力实现着自由、平等、博爱的理想，最后终于在临死前获得了对“智慧的最后结论”的感悟……

人们都说，不厌其烦地说，《浮士德》是对“欧洲自文艺复兴以来三百年历史的总结”，却难得具体阐明“浮士德精神”的内涵，并理清它的文化历史渊源，指出它是“总结”的核心内容——这不能不讲是我们过去对《浮士德》研究和理解的一个缺陷。

同样，如果我们只重视对过去的“总结”，只注意挖掘“浮士德精神”的文化历史根源，而忽视它在后世的承袭，对未来的影响，也有失偏颇。须知，回顾、总结固然重要，前瞻却更加具有现实意义。事实上，前述那种体现在“浮士德精神”里的资产阶级世界观和人生观，在后世不但得到了继承、发展，而且影响既大又广。是的，“浮士德精神”直到今天仍然活着，特别是在资本主义的西方世界，但又不局限于西方的资本

主义世界。可以讲,整个西方现代文明,都或多或少,或直接或间接,或正面或反面,受到了它的渗透和侵袭。须知,“浮士德精神”在歌德时代作为一种新的文化精神和新的人生态度,原本就具有强大而持久的生命力,原本就是面向着未来的。它不但曾是文艺复兴以后逐渐成长、壮大起来的欧洲新兴资产阶级赖以安身立命的精神支柱,正是依靠它,资产阶级才能战胜消极保守、代表着业已过时的世界观的封建势力,建立起自己的经济和政治统治,创造出了《共产党宣言》中列举的种种人间奇迹;而且,“浮士德精神”还代表随后欧洲文明的发展方向,因而也影响着后来的整个西方资本主义世界。所以,它长久地得到西方世界的人们认同,以致被誉为“世俗的圣经”。

似乎可以断言:只要在地球上的资产阶级和资本主义制度不彻底消亡,“浮士德精神”便不会泯灭。甚至在那以后,它也未必完全会消失。因为,“浮士德精神”的某些组成部分原本具有普遍性的、永恒的价值,如自强不息的积极人生态度,就并非资产阶级所专有;“宏己救人”①的理想,更已超出资产阶级世界观的范畴,人人都可以和应该努力学习和发扬。而后面这点,正是革命导师马克思、列宁也特别喜爱《浮士德》的原因,正是这部杰作在资本主义世界以外也广为流传、影响深远的原因。

三

说“浮士德精神”影响了后来的整个资本主义西方世界,渗透了全部的西方现代文明之中,此话听来似乎有些夸大,似乎难以自全其说。但是,只要认真仔细地作一番考虑、分析,它又并非不可理解。为此,我们首先必须明确:所谓影响,可以是正反两个方面的,可以是直接和间接的;所谓渗透,则多半隐晦而曲折,必须细加清理和辨识。就这个问题,无疑可以写一部厚厚的专著。笔者没有这样的精力和功力,只能抛砖引玉,提出一些粗浅的看法或者说甚至只是感觉;深入的探讨、论证,就留给我们希望还会出现的新一代歌德研究者吧。

请看,一个半世纪以来,工业革命和政治革命成功后的西方资产阶

---

① 郭沫若以此语概括浮士德造福大众的理想。见郭沫若译《浮士德》第二部所附《题第一部新版》,上海新文艺出版社,1952年,第371页。

级，他们并未"躺上软床"，而是仍在一个劲儿地创造财富，积累财富，没有一天停止，没有一刻餍足。他们不断改进创造财富的手段，革新技术，优化管理，进行科学实验和发展创造。

他们进而征服自然，改造自然，不但使地球的面貌日新月异，而且开始探索和开发宇宙，比起浮士德的上天入地、围海造田来，实在尤有过之。他们无止境地追求生活的享受，可谓竭尽舒适、豪华、奢靡之事，浮士德博士的那些享受——不管是金钱、权力和美色的拥有，还是事业的成功——与他们相比真是小巫见大巫。《浮士德》中那些看似神奇的事物，例如魔女"巫厨"中能窥见裸体美女的"宝镜"和使人恢复青春的汤药之类，在他们老早已变成生活中的现实……

所有这些比《共产党宣言》列举的人间奇迹更加伟大的奇迹，当然有其产生的经济基础、物质技术条件和社会前提，但是，就上层建筑而言，上述以"浮士德精神"为代表的永远积极进取的人生态度，不是仍然对它产生起了举足轻重的作用么？何况，经济基础和物质技术条件乃至制度前提，也同样是人的创造，同样是某种人生态度的产物。

当然，随着时间的推移，欧洲资产阶级和资本主义的发展，"浮士德精神"的影响和作用发生了变化。有意无意地，它某些部分被夸大和绝对化了，某些部分被忽视、阉割或者曲解了，[①]以致产生出消极和反面的影响。到了 19 世纪 20 世纪之交，随着资本主义发展进入晚期，以我为中心，自视为超人，利己唯我，声色犬马，纵欲无度，贪得无厌，为达到目的不择手段，殖民掠夺，无度地利用自然资源，破坏生态环境……这些资本主义社会的弊病和资产阶级的恶行，也同样隐隐约约地投射出被夸大、扭曲和滥用了的"浮士德精神"来。

这种现象，不只可以用"真理跨前一步即成为谬误"进行解释，而且也反映出资产阶级世界观本身所固有的矛盾和缺陷。浮士德不是自谓："我的胸中，唉！藏着两个灵魂，一个要与另一个各奔西东"吗？"浮士德精神"也和世间的万事万物一样具有两面性；它在后世继续发挥积极作用的同时，也产生某些消极影响，应该讲并不为怪。

---

① 关于"浮士德精神"之被曲解、阉割，高中甫的《歌德接受史》有详细记述，见该书 167—174、220—222 页。

四

对于西方近现代文明的特征和根源问题,解答很是不少。例如,德国近代大思想家和宗教社会学的创立者马克斯·韦伯(Max Weber, 1864—1920)一生研究西方近代文化和近代人的特性和产生的原因,研究西方资本主义的起源。在他的名著《基督教新教伦理与资本主义精神》中,他把"资本主义精神"本身的根源归之于基督教新教,特别是新教中的加尔文教派所奉行的"前定论"教义(Pradestination)。该教派的教徒坚信自己的尘世祸福在生前已被上帝决定了,他们作为被上帝挑中了注定享受其恩宠的所谓"选民",在世上只能以努力进取证实上帝的挑选正确,既以此荣耀上帝,同时也承受、体验上帝的恩宠。因此,资本家们克勤克俭、兢兢业业地经商办工厂,聚敛财富,发展事业,都超越了功利的考虑,而仅仅出自于对永恒的天国之福的追求和希冀。

我们所讲的"浮士德精神",显然与韦伯源于基督教新教教义的"资本主义精神"南辕北辙,大异其趣。请听在诗剧结尾年已百岁的浮士德面对灰衣女子"忧愁"的一番夫子有道:

> 我只匆匆奔走在这个世上,
> 任何欢乐都抓紧尝一尝,
> 不满意的立刻将它抛弃,
> 抓不住的干脆将它释放。
> 我只顾追求,只顾实现,
> 然后又渴望将人生体验,
> 用巨大心力,先猛冲蛮干,
> 而今行事却明智、谨严。
> 对于尘世我已了如指掌,
> 对于彼岸我不再存希望;
> 只有傻瓜才会盯着云端,
> 以为有同类居住在上面!
> 强者应立住脚,放开眼,
> 世界对他不会默默无言。

他何须去永恒之境悠游！
凡能认识，便可把握拥有。
他该如此踏上人生旅途，
任鬼魅出没而我行我素，
于行进中寻找痛苦、幸福，
他呀，没有一瞬感到满足！①

在这段概括地描绘和总结他一生行事和思想、对“浮士德精神”加了一个很好注解的自白中，老博士明确地宣示的是一种无神论的、现实而积极的人生观。他认为“只有傻瓜才会盯着云端”，“强者”应立足现世，无须寄希望于彼岸，去所谓的“永恒之境”寻求幸福。

五

“浮士德精神”尽管植根于西方资本主义世界的文化历史中，成长在其兴盛发达的近代和现代，但是它所代表的积极进取的人生态度，并非一直为西方的资产阶级所专有，而是已经成为人类共同的宝贵精神财富。例如东方的日本，在实行“明治维新”之后不久，歌德的《浮士德》已经由著名作家森鸥外译成了日文，“浮士德精神”也在日本西化即资本主义化的过程中产生积极影响。

19世纪中叶，大清朝闭关锁国的藩篱被外国列强的坚船利炮击碎了，开始了“西学东渐”。继而以“中学为用，西学为体”为纲领的洋务运动，以革新政体为目标的戊戌变法和辛亥革命，都遭到了失败，中国的有识之士这才感到在精神领域革故鼎新的必要和重要。德国大汉学家魏礼贤一针见血地指出，洋务运动失败的原因就在于主事者们把西方的先进科技错误地当成了“一个随随便便的没有灵魂的东西”；这所谓“灵魂”，指的显然就是西方的精神，就是西方的人生态度和世界观。② 陈独秀、胡适等总结改良和革命失败的教训，提出“文学革命”和“文学改良”的主张，大声疾呼“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运

---

① 歌德：《浮士德》，杨武能译，第663页。

② Richard Withelm: “Die chinesische Literatur”, Akademische Verlagsgesellschaft Athenauin, Wildparkpotsdam 1930, S. 191

用此政治者精神界之文学",并且将《浮士德》的作者桂特(歌德)列为中国文化人应当努力学习的榜样。此后不久,歌德的《浮士德》便开始引起重视,田汉、宗白华、郭沫若的通信汇编《三叶集》(1920)是一个很好的佐证。又过了两年,张闻天在《东方杂志》连载的长篇论文《哥德的浮士德》中,更详细地对这部杰作的方方面面作了分析,高度地评价它宣扬的"活动主义"即有为哲学,并于结尾时发出一声意味深长的感叹:"唉!保守的、苟安的中国人呵!"

也就是说,在本世纪20年代的新文化运动时期,我们知识分子中的先知先觉者已开始学习"浮士德精神",企图利用它所代表的积极进取的人生观和世界观,来革新我们失于"保守、苟安"的精神文化传统,推进社会的进步、发展。而事实上,从此,在我们这个古老的国度里,"浮士德精神"也确实在不同的时期和不同的人身上,发生了或大或小的影响。例如1932年,尽管已经是国难当头,为纪念歌德逝世一百周年,北京、上海、广州等地仍举行隆重纪念活动。在沙面的广州俱乐部,连演了两个晚上的《浮士德》片断;在观看演出的六百多人中有不少的军官和士兵,而在纪念会的请柬上,印的正是引自《浮士德》中的著名诗句:"只有每天去争取自由与生活权力的人,才配享受自由与生活"。显然,主办者希望用这句体现着"浮士德精神"的名言,激励同胞为争取和捍卫民族自由和生存权利而战斗。[①]

改革开放以来,随着一次次思想解放运动的掀起和深入,《浮士德》这部杰作在我国受到了越来越大的重视,出现了一个又一个新译本,[②]"浮士德精神"也逐渐为更多的人认识、理解、接受,无形中变成一种精神动力,起到了激励新时期的某些知识精英勇于进取、积极上进的作用。

六

综上所述,在《浮士德》中,歌德提出和阐明了一系列堪与同时代的大哲学家媲美的思想,在继承西欧优秀文化哲学传统的基础上,创造了

---

① 关于《浮士德》和"浮士德精神"在我国的接受详情,可参阅拙作《歌德与中国》(北京:生活·读书·新知三联书店,1990年)的有关章节。

② 不算重印郭沫若的旧译,20世纪80年代以来已出版董问樵、钱春绮、梁宗岱、樊修章、绿原、杨武能等的六种《浮士德》新译本,有关的研究论文和专著也为数不少,对《浮士德》和"浮士德精神"在中国的传播起到了巨大作用。

光照千秋的“浮士德精神”。这实在难能可贵，然而同样并不偶然，因为他出身市民之家，自幼受到很好的教养和文化熏陶，享有83岁的高龄，饱尝人生悲欢苦乐，历经时代风云变幻，目睹科技日新月异，他既有天才的头脑，又勤于实践，敏于思考。歌德作为新兴资产阶级的精神代表，在他用毕生心血创作的《浮士德》中，为自己理想的人和人生，提供了一个富于启发性的样板。

我们高度评价《浮士德》丰富、深邃的哲学内涵，特别推崇体现在作品主人公身上积极向上的人生观和世界观——“浮士德精神”，但这并不意味着它的哲学思想完美无缺。应该看到，《浮士德》的哲学思想，它所表现的人生观和世界观，仍然属于资产阶级精神文化的范畴，特别是它的政治哲学，仍不可避免地存在着多方面的局限性。

例如，诗剧主人公尽管对腐败的封建朝廷并不满意，却仍然去适应它，为它效力，替它解决经济危机，以举办化装游行满足它无聊的需求。在封建朝廷的生存受到“伪帝”的威胁时，他甚至效命疆场，打败“伪帝”，为的只是得到一块海边的封地。他在实现造福众生的理想时，更多地像个富有人道主义精神的开明封建主，充其量是位施恩于民的仁爱贤良的统治者罢了。一句话，他那大方向积极和进步的政治哲学，还有保守、妥协的一面，明显地带着资产阶级人道主义的改良主义性质，离时代所提出的革命要求尚存在相当的距离。

我们当然不想跨越时代，奢求诗剧认同无产阶级革命的主张和理想；我们只是不满于它对资产阶级革命的冷漠态度。《浮士德》的政治哲学，说穿了也就是歌德的政治哲学。在实际生活中，歌德就像诗剧主人公浮士德一样，也曾效力于封建宫廷，也是个政治上的改良主义者，也对革命(指法国大革命)在行动中和思想感情上都缺少理解和热情。在他的另外一些作品如《市民将军》、《激动的人们》和《威尼斯警句》中，歌德对暴力革命和随之而来的社会动乱的反感表现得更加明显。

歌德政治哲学的保守性，恐怕主要源于他自己的世界观，主要由于他在自然哲学方面是个进化论者。他以进化的观点看待人类社会，只相信渐变和改良，因而厌恶暴力、混乱和革命。其次，德国资产阶级先天的软弱和缺少革命性，也是造成歌德及其《浮士德》的政治哲学局限的原因。还有，歌德一生几乎都生活在小小的魏玛，已成为魏玛宫廷中

统治阶级的一员,所受的保守乃至反动的政治影响也不容低估。考虑到如此众多的负面因素,我们对歌德和《浮士德》政治哲学的上述局限,也许就不感到奇怪了。

然而,瑕不掩瑜,《浮士德》所蕴涵的宇宙观和人生观,它的整体精神取向,毫无疑问是积极的,乐观的,进步的。在光芒四射的“浮士德精神”面前,包括上述政治哲学的局限在内的种种不足,可说是微乎其微。

选自《外国文学评论》,1999 年第 2、4 期

席勒

理想与现实的悲剧:《阴谋与爱情》

叶隽

一、从反叛精神到市民社会:对于“幸福”概念的不同理解

如果说《强盗》的横空出世,使“狂飙突进”运动一下进入了又一高潮;那么之后,《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》、《阴谋与爱情》、《唐·卡洛斯》的陆续推出,则标志着青年席勒的持续努力与对“狂飙突进”运动的积极参与。

《阴谋与爱情》的发表和上演在席勒的第一阶段事业之中,有着鼎盛时期的标志性意义。当然,作为青年时代的作品,其思想的深度与穿透力,文字驾驭上的老辣与浑厚,题材选择上的精审与处理,理念提升上的自觉与融通,还无法与成熟之后的古典时期相比。但青年席勒所表现出来的那样一种力的意志的张扬与淋漓尽致,却是不可重复的。即便是席勒自己,也无法复原青年时代的那种“狂飙突进”的朝气蓬勃。虽然不再标榜卡尔或斐爱斯柯的叛逆英雄形象,但斐迪南仍有与前两者一脉相承的精神血统,虽然这一潜在血统往往并不为人所注视。因为,同样是青年时期的作品,在《阴谋与爱情》中,席勒明显地将目光投向了市民社会,即平常人的生活情境。这表现在以下几个方面,一是选择爱情为主题;二是将露伊斯一家作为重要叙述对象;三是其背后的关注是市民生活与政治运作的结合点。

应该说,爱情主题在狂飙时代的德国,并不新鲜。不管是歌德的《少年维特之烦恼》,还是席勒的《阴谋与爱情》,都表现了这一任何时代的“题中应有之意”。席勒在狂飙时代的四部重要作品中,如果说从《强盗》到《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》均选择以历史为题材,对爱情问题也有涉及,但只是旁敲侧击而已,其重心仍落在了反叛精神的张扬与自家史观的构建之上,那么到了《阴谋与爱情》,情况则有所不同。这表明席勒将关注的重心更多地落实在市民社会的层面上。

如果不选择暴力,在面对日常生活中的困境的时候,还有什么解决方法吗? 虽然同样出身于贵族之家,斐迪南显然没有选择卡尔的暴力之路,但他同样有着自己的困惑与不解,他没有弗朗茨那样残忍恶毒的兄弟,但他有一个不择手段的父亲,这个父亲可以为了利益,不惜剥夺他人的权利,甚至不惜牺牲自己儿子的幸福。

规则的不同,理想的差异,都是导致父子两代道如鸿沟,最后悲情伤绝的重要原因。但归根结底,还是时代的步伐,远远超出了人们的期待。彼时的德国,市民社会正处于"将生未生"之际,在"铁屋"中的老年人,与"在铁屋中呐喊"的青年人,原本不可能毫无冲突。正如席勒自己所定义的,此剧乃"市民悲剧"(Ein bürgerliches Trauspiel),其要反映的,正是自己身处其中的德国社会,如此大胆,仍是符合狂飙时代的"冲创风格",不过,并未延续卡尔那样的狂暴决绝,而是走向另一条更接近现实主义的思考:"如果正义被黄金收买成了瞎子,对邪恶保持沉默;当权势者横行不法,嘲笑正义的无能,而恐惧又束缚住了当局的手脚的时候,剧院将拿起宝剑和天平,使邪恶受到严厉的审判。"[①]席勒对剧院的意义评价极高,对戏剧的使命亦看得极重。但他更多关注的是历史宏大叙事,像这样的直接介入市民生活的戏剧就具有特别的标本意义。

瓦尔特(Präsident von Walter)与斐迪南这对父子对于"幸福"概念的不同理解就很能说明问题。在瓦尔特看来,所谓的"幸福"首先是"通向公爵宝座的康庄大道",他这样强迫自己的儿子去意识自己已经获得的"幸福":

> 别的十个人用尽九牛二虎之力还爬不上去的地方,你却游戏一样地睡一大觉就给抬举上去了! 你十二岁当候补士官! 二十岁当少校! 是我在公爵面前用尽心机才弄到手的。你将来还会脱掉军服加入内阁! 公爵还说起过当枢密顾问——当公使——非常的恩典。[②]

---

① 洛津斯卡娅:《席勒》,史瑞祥等译,上海译文出版社,1992 年,第 118 页。

② 席勒:《阴谋与爱情》,廖辅叔译,载《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996 年,第 198 页。

所有这一切,在老宰相的眼中,当然是“光明的远景”。然而,可惜的是,作为新生一代,这位理应对父亲感恩戴德的儿子,却做出了叛逆的举动,他居然敢说:

> 因为我关于伟大及幸福的概念和你的不尽相同。——你的幸福差不多总是靠害人出名的。妒忌、恐怖、毒害就是照出君王陛下的微笑的惨愁的镜子——眼泪、诅咒、绝望就是这些受尽称赞的福气人大吃大喝的筵席,他们大醉一场醒过来,就这样一颠一拐地拐到上帝的宝座前面而且堕入永劫。——我的幸福的理想是朴素的,是在我自己的心里。我的一切愿望都埋藏在我的心里!——①

在宰相的心目中,还有对权力运作那种极为深刻的参透的认识,“实际的权力比权力的标志更有价值”②。于是,权力作为一种无所不在的罗网,就向只有“彼岸理念”、没有“此岸力量”的斐迪南压来。这一点斐迪南不是没有认识:“宰相的权力是大的——父权也是一个强大的字眼”。他甚至意识到这两种权力,世俗行政权力与传统伦理权力结合在一起会有多么巨大的现实杀伤力,“连什么暴行都可以在它的折缝里面隐藏,他可以闹得非常大——非常大!”但他昂然不顾,他愿意以死亡来面对暴力:“听着,露伊斯!伸手给我!正如上帝在我断气的时候都不会离开我一样的真实!——如果拆散这两只手的时间真要来到的话,那也就是我和世界一刀两断的时候!”③是的,斐迪南也确实以行动证实了他的誓言,当他无法用武力保护自己心上人的时候,他终究还能威胁父亲,以揭露宰相发家史做交换,换得暂时的平和。

在上代人的瓦尔特价值观中,“幸福 = 权力”,有了权力当然就获得了幸福;但在下代人的斐迪南的眼里,“幸福 = 爱情”,似乎拥有了爱情就拥有了一切。斐迪南如何形成自己的思想的,这一点其实很重要。通过文本的解读,我们不难看出,斐迪南不愿意满足于既得利益,他们这代人(包括受他思想影响的露伊丝)有着新的世界观与人生观,他们

---

①②③ 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996 年,第 198 页,第 198 页,第 223 页。

有自己的人生价值选择。然而,新旧之间,也就是说斐迪南与露伊丝的爱情,必然与现行的制度与道德规范产生冲突,矛盾由此展开。作者尝试表达的内涵是什么呢?

其实,这一尝试既深刻展现了其时的社会背景,同时也揭示出席勒在德国文学史上的位置。在席勒之前,莱辛与歌德对这一问题都有所接触。尤其是莱辛,其三大名剧之一的《爱美丽雅·迦洛蒂》(*Emillia Galotti*)就已将锋芒指向贵族统治,诸如公爵古斯塔拉(Prinz von Guastalla)、侍卫大臣玛里奈利(Marinelli)、公爵情妇沃尔希娜(Orsina)等,可以被看作是《阴谋与爱情》中同类型人物的前身。不过,较之莱辛借文艺复兴时代的意大利来讲故事,席勒将场景设置在当时的德国,讽喻现实的勇气确实值得敬佩。① 其问题说明白了,就是"市民社会"的兴起。

亚里士多德是"市民社会"这一概念的始作俑者,他在《政治学》一书中使用了这一概念。在此书中,这一概念包括"政治社会"、"公民社会"或"文明社会"多种内涵。② 市民社会主要还是西欧历史语境中的概念,其发展有一个漫长的历史过程,而且具体到各个国家,亦不尽相同。③ 对于德国来说,更是极具个性特色。一方面,可以说它在早期就具有很好的市民社会基础,因为它和法国等不同,是"自由城市的国家";但另一方面,由于长期处于封建割据状态,神圣罗马帝国徒有虚名④,不但民族国家建立之路迟缓,经济发展亦极为落后。这就导致了市民社会的发展亦随之停滞不前。所以,与英、法资产阶级民主阔步前进相比,德国长时期内都处于封建统治势力强大的局面。用马克思的话来说就是:"在德国,资产阶级甚至连自己的公民自由和自己的统治所必需的起码的生存条件都没有来得及取得就卑贱地做了君主专制制

---

① 当然,席勒的戏剧创作决非简单地袭用某位前辈的艺术风格,如对莎士比亚也有所借鉴。关于这一问题,请参见鲁仲达《论席勒〈阴谋与爱情〉》,见杨武能选编:《席勒与中国》,成都:四川文艺出版社,1989年,第214—215页。

② 马长山:《国家、市民社会与法治》北京:商务印书馆,2002年,第18页。

③ 参见马长山:《国家、市民社会与法治》,北京:商务印书馆,2002年,第44—126页。

④ 参见詹姆斯·布赖斯:《神圣罗马帝国》,孙秉莹等译,北京:商务印书馆,1998年。

度和封建制度的尾巴。"[1]但新兴资产阶级的崛起是必然的,他们要求其民主权利也是水到渠成之事。虽然,德国最后的情况很特殊,它没有像英、法那样实现了资产阶级对政治权力的绝对占有,而是发展出一套以容克为中心的妥协性构架。但不管怎么说,虽然很迟,德国毕竟还是建立起了平等的公民权:

> 随着国家和社会之间对应关系的形成,出现了这样一个问题,即社会究竟在何种程度上参与到了国家决策权及其实施过程中……国家创造和维系新的普遍法律制度,从而赋予个人和社会以资产阶级自由,但是,个人和社会并没有得到政治自由,也就是说,个人和社会没有分享到集中在国家手中的政治决策权;也不可能在机制上对国家的决策权发挥积极影响。从某种程度上来说,作为统治组织的国家是以自身为基础的,也就是说,在社会学意义上,国家的支柱是国王、官吏和军队,有时也可加上贵族,在组织和机制上,国家与资产阶级代表的社会相"分离"。[2]

这个命题,在席勒时代还是显得过于超前了一些。个人岂止是不能分享政治决策权,缺乏政治自由,甚至连最基本的人身自由与人权保障都要受到威胁。虽然,18世纪的普鲁士已在实行开明专制,弗里德里希二世(1712—1786)甚至称自己为"国家的第一公仆",他在其代表作《反马基雅维利》中指责德意志各邦的封建王室君主:"他们没有哪一点不是自以为同路易十四相仿;他们也营造自己的凡尔赛宫,拥有自己的情妇,豢养自己的军队。"[3]这话说得真是绝妙,席勒笔下的公国,正与此差相仿佛,然而变革已经开始,专制岂能永恒?大邦的君王都已渐向法治,小国的公爵难道真的能阻挡历史的滚滚车轮?席勒时代德国市民社会的"方兴未艾",至少在此剧中已经初显端倪。首当其冲的,不再是简单地"以死殉节"的爱米丽雅·迦洛蒂,而是不得不面对多种封建

---

① 马克思:《反革命在维也纳的胜利》,见《马克思恩格斯选集》,第1卷,北京:人民出版社,1972年,第316页。

② 转引自《1990年版序言》,见哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,上海:学林出版社,1999年,第2页。

③ 转引自丁建弘:《德国通史》,上海社会科学院出版社,2002年,第106页。

黑手的“青年男女”,好在斐迪南与露伊丝的真挚爱情“生死以之”,终将证明“化蝶之恋”背后蕴藏的潜在市民社会力量的不可轻视。

二、化蝶之恋:斐迪南与露伊丝的生死之爱

斐迪南无疑是席勒笔下的又一个悲剧人物,露伊丝则是深值我们同情的德国的朱丽叶。在世界文学的画卷中,以忠贞不渝的爱情为歌颂对象的作品屡见不鲜。但爱情的悲剧之后,往往并非仅是恋人之间的悲哀与欢乐、忧伤与幸福,它牵涉着远为复杂、繁复的家庭、社会乃至历史背景。一曲梁祝,凄婉哀诉,催人泪下;一幕罗朱,至纯至洁,使人心哀。蝶化而后能比翼,人死而后诉衷情。制度性的压迫与摧残,使得爱情只能成为梦中的理想,死后的祭祀。斐迪南、露伊丝的爱情,其实同样经典,与罗密欧、朱丽叶和梁山伯、祝英台的爱情一样,纯洁美丽,是人世间抗争强权、争取自由的壮丽悲剧。然而在席勒的《阴谋与爱情》里,我们感受的还不仅只是爱情的美好和绮丽,它更有制度的罪恶与人性的阴暗。有论者曾提出过“幽暗”之说。就其史观而言,未免略觉低调,但究其实际,却又不得不以为然。

不过,毕竟席勒给我们讲述了一个动人的爱情故事。不顾门第的冲突,不顾权势的阻挠,只是执著地按照自己的价值理念追寻自己的幸福——爱情,身为达官子弟的斐迪南,实在是一个值得尊敬的市民阶级意识的觉醒者。虽然有贵族背景,但他截然将自己与其划分界限,显示了高贵的人性之光。就借恋人眼里的形象来看一看吧,露伊丝这样回忆自己心中的白马王子:“那时我的灵魂里升起了第一道曙光,千万种青春的感情从我心中涌了起来,就像到了春天,地面上百花齐放一样。我再也看不见世界,可是我觉得,世界从来不曾像现在这样美丽;我再也不知道有上帝,可是我从来没有像现在这样爱过他。”①

然而当露伊丝沉浸在恋爱的幸福当中的时候,她可能绝对不会想到,这真情挚爱,居然会给他们自己乃至家庭都带来如许沉重的压力,甚至是巨大的痛苦。作为一个美丽的花季少女,她为这份感情,所承受的绝不仅仅是斐迪南真诚热烈、无私奉献的爱。她更要承受来自无数阴影里射来的暗箭与明枪。她这样指斥幕后操纵者兼阴谋实施者的伍

① 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第187页。

尔牧:

……制造不幸的人,已经是够可怕的了,可是更可恨的,是向他们宣布——对他们唱猫头鹰的歌曲,当血淋淋的心在命运的铁扦上面挣扎,基督教徒怀疑起上帝来的时候,您却在旁边帮一手。[①]

听着,混蛋!您跟刽子手上过学。除了拿铁条慢吞吞地、细致地去折磨别人破碎的手脚,拿假情假意的怜悯去捉弄人家之外,您还懂得什么呀?——究竟是什么命运等待着我的父亲?您笑着说出来的话里面就藏着死亡;[②]

……你们这些大人物——隔开真理,躲在自己的罪恶的高墙后面,就好比躲在光明天使的宝剑的背后一样。[③]

这是第三幕第六场,秘书伍尔牧扮演了阴谋家兼说客的角色,以父亲的安危来威胁露伊丝,要求她背叛爱情、参与阴谋。当纯洁的露伊丝违心地写下假情书的时候,或许她真的开始走向成熟,但这能够弥补什么呢?而当阴谋按计划继续上演的时候,悲剧的命运也就真的难以避免。当斐迪南选择"以死抗争",准备用"生命之重"去维持这纯洁爱情的时候,却发生了一件怪事,斐迪南发现他的天使原是欺骗的魔鬼,虽然他一再告诫自己"那不可能!不可能!这一副天神一样的躯体不可能包藏一颗魔鬼一样的心"[④],但他还是宁可相信一封书信,而无法相信自己与爱人交往亲历的过程。可是,当"铁证如山"时,你又如何让天真纯洁的斐迪南,去相信这世上真的存在纯洁的爱情?

即使所有的天使都飞下来,为她的纯洁作证——即使皇天和后土——即使万物和造物主统统齐集起来,为她的纯洁作证——这封信却是她的手笔。——闻所未闻的、无以复加的欺骗,自有人类以来还不曾经历过的欺骗!——原来如此,

①②③④ 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第246页,第246—247页,第248页,第253页。

> 所以死也不愿意逃走！——因为这样——天啊！现在我醒过来了，现在一切都揭晓了！因为这样，所以那么慷慨地放弃她对我的爱情的要求，差一点啊，差一点我自己也上了天神的伪装的大当！完全摸透了我的底！——①

如此纯洁美丽的爱情，转眼之间就变成了"水镜花缘"，非但会"竹篮打水一场空"，更严重的是挫伤了斐迪南的自尊与感情。为何如此？我们当然可以举出诸多理由，如露伊丝的软弱、斐迪南的多疑，毕竟，说来说去，这爱情是两人间的事，如果两者真的坚定不移，坦诚相见，即便是有再大的灾难，也都可以"有难同当"。即便是"死"，也可以死个明明白白，"两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮"？能如此，至少可实现"在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝"的愿望。当然，是斐迪南在爱情绝望的前提下，选择了"宁为玉碎，不为瓦全"，和自己心目中已"背叛"的爱人同饮下毒药。可这悲剧，难道真的就应该责怪这两个刚刚长成的青年的"不谙世事"吗？"青春之殇"的背后，究竟有没有更深刻的社会与制度原因值得追问？

三、是谁阻挠纯真的爱情？——制度的悲剧性因素

如此纯洁美丽的爱情呀，就是天神也会羡慕赞叹。"窈窕淑女，君子好逑"，"哪个少男不钟情，哪个少女不怀春"。可为什么其中就会有"惨痛飞迸"？这种"惨痛"，还并非仅是爱情无望的绝望与悲凉，更有有情人难成眷属的无奈与哀伤。如果说维特是前者的典型，那么斐迪南就是后者的代表。

正如单恋绿蒂的维特，决非仅仅是因了爱情的无望而自杀一样，斐迪南与露伊丝的"爱情悲剧"也同样与社会现实密切相关。恩格斯认为此剧乃"德国第一部有政治倾向的戏剧"②，高度评价其作用与历史地位，正是因为此剧反映出了市民阶层的觉醒呼声以及社会运作的复杂

---

① 席勒：《席勒诗歌戏剧选》，钱春绮等译，北京：人民文学出版社，1996年，第253—254页。

② 恩格斯：《致敏娜·考茨基》(1885年11月26日)，载马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》，第36卷，北京：人民出版社，1974年，第385页。

性。按道理来说,斐迪南自愿抛弃自己的阶级属性,而去爱恋自己喜欢的姑娘,与他人何干?可不行,因为他既出身贵族阶级,就注定要成为封建棋局中一粒棋子。公爵需要政治婚姻,那么原有的情妇必须妥善安置。宰相希望获得权力,这样的政治联姻就成为重要手段。身为宰相之子的斐迪南,不幸成为这样的"棋子"。也还不仅如此,作为新兴资产阶级的代表,斐迪南脑袋里有着种种新鲜思想,这些都难免与居统治地位的封建观念格格不入、甚至势同水火。伍尔牧在为宰相献计献策时,对斐迪南所代表的青年人的特点有这样的总结:

> 您告诉我,说少校先生提起您的政府总是摇头,我很相信。他从大学里带回来的那些信条,一开头我就觉得不对劲。有了关于灵魂的伟大和个人的高贵的幻想的梦呓,他还管什么宫廷呢?宫廷里面最伟大的智慧是规行矩步,看风转舵,随缘随分,可大可小!他是少年气盛的,他不能对阴谋的徐缓、曲折的道路感兴趣,除了什么伟大的、冒险的事情之外,什么也打不动他的野心。[1]

很显然,斐迪南代表的正是那新兴崛起的资产阶级力量,但他们弱小、幼稚,远不能适应"权谋斗争"的要求。自由思想的潮流在18世纪风起云涌,在英、法都爆发出惊人的力量,无论是英国人的渐进式自由,还是法国人的急进式自由,都取得了极大成就。但德国人的情况不一样,作为"自由大潮在退潮之前席卷的最后一个民族"[2],他们"在一个根本点上不同于其他所有的国家,它们都为几乎普遍的保守主义及改良和革命之间的冲突所困扰"[3]。这是一个事实,一方面我们应当承认德国人"是自由大潮席卷诸国中对西方的各种经验做出最系统的探究和理解的民族,他们经由思考而总结出了西方发展中的经验教训,并据

---

① 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第230—231页。

② 弗里德利希·冯·哈耶克:《自由秩序原理》,上册,邓正来译,北京:生活·读书·新知三联书店,1997年,第256页。

③ 阿克顿:《自由史论》,胡传胜等译,南京:译林出版社,2001年,第488页。

此试图解决现代行政国家中的种种现实问题"[1],但在另一方面,落实到具体的历史语境,他们的市民社会建构过程也严重地受到"法治国"理想的干扰。总体来说,国家力量过于强大,而市民社会过于弱小,即便经过斗争,资产阶级也只能在与容克贵族的妥协中实现自己的利益,而很难取得主导权。这也是因为,封建容克贵族构成一个集团,并从一开始就对自己的利益防护得非常紧密,甚至不惜采用非常手段,正如伍尔牧建议宰相如何对付有自由思想的儿子:

> 对付这样一种人——恕我大胆——应该永远不要信任他或者永远不要和他做冤家。他痛恨您升官发财的手段。到现在为止,也许只有儿子是封得严告密的嘴巴的。如果您给他机会,让他义正词严地发挥他的本性,如果您反复打击他的热情,使他认定您不是一个慈父,那他身上的爱国的责任感就会占上风。是的,光给法律的祭坛献上一份那么特别的牺牲的这种古怪幻想,就够刺激他来亲手推翻他的父亲了。[2]

在这里,伍尔牧与宰相利益结为一体,他之所以为宰相出谋划策,完全也是出于自己的考虑。一方面,他对美貌的露伊丝垂涎三尺;另一方面,他也希望能靠着宰相的大树而攀援向上。他虽出身平民,却自动地站在封建贵族的利益立场,并对以宰相为代表的高官的卑鄙手段参研得明明白白:

> 我觉得,您做得到宰相,彻头彻尾都是靠您那能屈能伸的官廷艺术;为什么做父亲就不用出这种本领来呢?我还记得,您当时怎样诚心诚意地把您的前任请来玩牌而且斟满一杯杯亲热的布根地葡萄酒灌了他大半夜,可是就在这同一夜,大地雷却爆炸起来,把那个好老头儿迸到半天空了。——为什么您对您的儿子却摆出敌人的面目来呢?无论如何不要让他知道,我在那里干预他的恋爱

---

① 弗里德利希·冯·哈耶克:《自由秩序原理》,上册,邓正来译,北京:生活·读书·新知三联书店,1997年,第256页。

② 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第231页。

事件。您应该从女的方面去挖翻恋爱的墙角,占领您儿子的心。[1]

用表面恭维的语气将宰相的“隐私”揭露得一干二净,同时也为对付自由主义者而“釜底抽薪”,既淇灭掉宰相心中尚存的“父子真情”,又加深了与宰相间的“战斗友谊”;当然,他对美貌的露伊丝,也就有了“可乘之机”。这样的“一石多鸟”之计,亏了这个平民出身、渴望上攀的秘书想得出来。于是,暴力变成了阴谋。对斐迪南来说,对面的敌人虽已经消失,一切都变得平静如水,而危机却久久地积聚着,直到它的爆发。

虽然,斐迪南认为:“我们对世界既然没有要求,我们又何必要讨它的喝彩?”[2]一听,就知道这公子哥在犯傻气,既然出身高贵,那就注定难以摆脱这“名利场”的束缚,哪里是说走就能走的?而且,这婚事连老丈人都不同意。如果说作为公国宰相,瓦尔特从自己的政治利益出发、站在封建贵族的立场竭力反对这门亲事的举动还可以理解的话;那么,身为平民的米勒,为什么也执著地抗拒这门可能给自己娇宠的女儿带来幸福的婚姻?可见,斐迪南与露伊丝的爱情不是简单地被迫害的问题,而是至少受到那个时代的制度与社会规则制约的问题。无论是宰相的暴力恐吓(率警察闯入其家),还是日后的阴谋毒计,都已直接威胁到了这个宁静的市民家庭的安全,而其原因正是斐迪南对露伊丝的爱恋。

其实,另一个人物也同样值得我们关注。这就是被舆论指为淫妇,斐迪南拒绝迎娶的公爵的情妇——米尔佛特(Lady Milford)。米尔佛特这样辩解她的行为:

——骄傲和命运在我胸中斗争着,公爵把我带到了这里,突然间最恐怖的场面就在我眼前展开了。——这个世界的大人物的贪欲正好比那永远吃不饱的鬣狗,流着饥饿的口涎去搜寻猎物。——他们已经把全国闹得乌烟瘴气了——拆散了未婚妻和未婚夫——亲手撕裂了婚姻的神圣的纽带——这里毁灭了一个家庭

---

[1][2] 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第231页,241页。

的平静的幸福——那里把一颗年轻的、没有经验的心交付给蔓延的黑死病;还有垂死的女学生一面在诅咒和痉挛,一面骂着她们教师的名字。——我自己站在羔羊和老虎的中间,在一个热情的时辰向他讨到了王侯的誓愿,这种可恨的残暴行为是非停止不可的。[1]

这一段悲惨的时期的后面接上来的是一个更悲惨的时期。宫廷和寝殿现在挤满了意大利的残花败柳,轻佻的巴黎女人玩弄着那威严的权杖,人民就在她们的任性之下流血——她们每一个人都经历了她们的末日。我看着她们在我身边倒到尘埃里面去,因为我比她们更加有风情。这个暴君在我的拥抱中畅快到柔顺的时候,我把他的马缰拿了过来——你的祖国,瓦尔特,第一次感到了人道的抚慰,而且信任地倒在我胸前,……我曾经爆破过牢狱——撕毁过死刑的判决,而且缩短过一些可怕的无期徒刑的苦役。无论如何我给那无法医治的创伤灌进了镇痛的膏油——我把大逆不道的罪犯推进了尘埃,无辜的失败的案件常常还是靠一滴卖淫的眼泪得救。[2]

米尔佛特这个形象颇有典型性,亦具复杂性,值得研究。但不管怎样,虽然她其实是一个被侮辱与被损害的人,但她同时也变成了一个侮辱与损害别人的人。她诉说自己的不幸,是的,她确实不幸;她表彰自己的德行,不错,她是做过善事。可她即便在了解了斐迪南与露伊丝的真挚之爱后,仍然希图"横刀夺爱",这就不仅是简单的"追求爱情"了。这说明,她已发生了异化,即从一个被压迫者而异化为压迫者,她的身份仍属于封建利益集团。她是一个根本性因素,如果她放弃斐迪南的话,结局肯定会不太一样。这个人物的意义不可小视。

综上所述,我们可以看出,至少有三种力量,在顽固阻挠(或严重制约)着纯真爱情的实现。一是封建势力的过于强大,公爵、宰相自不必说,至于如伍尔牧之流的秘书、卡尔勃之类的宫廷侍卫长,都结成了强大的利益集团;二是市民社会力量的太过软弱,斐迪南固然面目清新,

① 席勒:《席勒诗歌戏剧选》,钱春绮等译,北京:人民文学出版社,1996年,第215页。

② 同上书,第215—216页。译文略有改动。

对爱情忠贞不渝,可露伊丝就不能不受制于她的出身教育与家庭,而其母更是典型的慕虚荣、怕势力的小市民,其父米勒虽然正直,但仍摆脱不掉小市民意识,他们根本就无法形成一致对外的合力;三是被压迫者本身异化成为阻力,典型的是作为公爵情妇的米尔佛特,她虽然本性不乏真纯善良,但在这个问题上是很明显地站在封建势力一边的,就是为了获得与斐迪南的婚姻。他们的思路,都建立在维护自我现实利益的原则基础上。宰相的幸福就是"权力",而阻挠纯真之爱,才可能换来斐迪南与公爵情妇的"政治联姻",也就等于达致了他的幸福。而对于乐师一家来说,保住清贫宁静的生活,也就等于幸福,虽然他们也有过"见钱眼开"的时候,但更多情况下他们情愿选择平静的市民生活,所以米勒会拒绝斐迪南。米尔佛特更不用说,在她心目中只有获得"门当户对"的政治婚姻,她才能有幸福。

所以,我们看到,在这样一场斗争中,这对爱情的小鸟是没有巢穴的,他们除了他们自己,除了自己纯真的爱情之外,一无所有。斐迪南的"幸福"哪去了?或许,在生命的最后一刻,斐迪南仍这样在内心中苦苦追问,虽然他将罪孽和忏悔交了大半给父亲——那耍阴谋的宰相,但问题的关键不在谁承担这个责任。而是,为什么在理想与现实之间会产生这么深重的悲剧。市民社会的不成熟原因与德国封建制度的致命症结,如果不深加追问并求得解决,那么,在未来的日子里,还会再有新的斐迪南,再有新的"斐露惨剧"发生。不是吗?

选自叶隽:《史诗气象与自由彷徨》
上海:同济大学出版社,2007 年